MESTER

XXIV/1

Spring 1995

MESTER

XXIV/1

Spring 1995

MESTER

Special Issue on Brazilian Literature

XXIV/1

Spring 1995

We wish to thank the Department of Spanish and Portuguese, the Graduate Student Association and the Del Amo Foundation for making this issue possible.

Mester is sponsored by the Graduate Students' Association, University of California, Los Angeles. It publishes critical articles, interviews and book reviews in Spanish, Portuguese and English. To be considered for publication, manuscripts should follow the *MLA Style Sheet, 4th Ed.* The original and *three* copies are required for all work. Please do not write the author's name on manuscripts; attach cover letter. The original of rejected articles will be returned on request if sufficient loose postage accompanies the manuscript. Submissions that are being considered by another journal or by a publisher are not accepted. Authors receive five complimentary copies of the issue in which their work appears.

Manuscripts, subscriptions and editorial correspondence should be addressed to: *Mester*, Department of Spanish & Portuguese, University of California, Los Angeles, Los Angeles, CA 90095-1532. Our e-mail address is mester@ucla.edu. For more information please visit our WWW homepage at: http://www.humnet.ucla.edu/spanport/mester/.

Mester is published annually. It is affiliated with the Department of Spanish & Portuguese, University of California, Los Angeles. The annual subscription rate is US$15.00 for institutions/individuals and US$8.00 for students. Add US$5.00 for subscriptions outside of the United States, Canada and Mexico. Please make checks payable to UC Regents.

Mester is indexed in the MLA International Bibliography.
Mester is a member of CELJ, the Conference of Editors of Learned Journals.

ISSN 0160-2764

MESTER

Literary Journal of the Graduate Students of the
DEPARTMENT OF SPANISH & PORTUGUESE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA, LOS ANGELES

VOLUME XXIV SPRING 1995 NUMBER 1

CONTENTS

ARTICLES

Mester, Vol. xxiv, No. 1 (Spring, 1995)

Introdução

Poucas vezes tem-se a oportunidade de observar a evolução de uma idéia inicial mais além de sua origem. O presente volume de *Mester* figura entre estes casos particulares. Ao não se publicar esta revista no momento programado, o destino quis que o nosso objetivo primário fosse superado pela nova realidade que se implantou no Departamento de Espanhol e Português ao longo destes dois anos.

Em um primeiro instante, um grupo de estudantes de pós-graduação do Departamento de Espanhol e Português sugeriu a edição de um volume monográfico sobre a literatura Luso-Brasileira, com o objetivo de apoiar o ensino das nossas línguas e literaturas. Desejava-se destacar a importância destas no contexto acadêmico da Universidade da Califórnia, Los Angeles, uma vez que uma série de desafortunadas circunstâncias ameaçou a sobrevivência do Português como área de estudos superiores neste Departamento.

Hoje somos testemunhas de uma significativa transformação, que se traduz na crescente importância do Português nesta universidade. A plena recuperação do papel da língua portuguesa e da literatura Luso-Brasileira no presente permite-nos reconduzir as nossas motivações, de modo a (re)afirmar o potencial dos estudos destas matérias no mundo acadêmico. Os artigos apresentados nesta revista constituem uma excelente amostra disto, tanto pela sua qualidade crítica quanto pela sua diversidade de tópicos. Esperamos, portanto, que o leitor aprecie este volume.

Desejamos aqui agradecer a todos aqueles que fizeram esta empresa possível: ao Professor Randal Johnson, atual Chefe do Departamento de Espanhol e Português, e aos Professores Carroll Johnson e Antônio Carlos Quicoli, que apoiaram este projeto deste a sua concepção; aos Editores José Ramón Núñes-Astray e Yuzhuo Qiu, que levaram esta idéia adiante; e aos estudantes de pós-graduação Luis Silva Villar e Maria José Zubieta, pelo seu incentivo constante e pela sua ajuda organizacional. O nosso muito obrigado aos avaliadores Tony Potter, Erick Felinto, José Luiz Passos e Eduardo Linggi, que emprestaram seu tempo à leitura dos artigos.

Finalmente, um agradecimento especial a Vincent Barletta, atual Editor-em-Chefe de *Mester*, que trabalhou até o momento final na produção deste volume; e também a todo o corpo editorial de *Mester*, pois sem o seu esforço e a sua dedicação esta presente edição não haveria se concretizado.

—**Emanuelle K. F. Oliveira**
University of California, Los Angeles

Mester, Vol. xxiv, No. 1 (Spring, 1995)

Notes on the Structures of Literary Authority in Brazil, 1945-1980[1]

For Roberto

During the last decade the question of the formation and perpetuation of canons has become increasingly prevalent in American literary and cultural criticism. Discussions of the canon inevitably remit to broader questions of aesthetic, literary and cultural value as well as to the constitution, preservation and reproduction of authority and symbolic power in the field. The literary canon itself has become both the site and the stakes of contention as different groups have argued for its rearrangement along lines more favorable to their divergent interests and agendas.

One of the more significant outcomes of the debate over literary values has been the recognition of the canon as an institutional construct rather than a natural formation based on the inherent superiority of the values it represents. This recognition does not necessarily negate the values the canon expresses, but it does help situate it in relation to the social conditions of their production, circulation and consumption. Contemporary criticism and its values, which shape and preserve the canon, inhabit and cannot be isolated from such historically specific institutions as the university and the press. As Barbara Herrnstein Smith has argued, aesthetic value is radically contingent on the dynamics of a complex, multi-faceted and constantly evolving system in which

multiple symbolic and material interests are at stake (11, 15-16).

The legitimacy and authority of a specific critical interpretation derive at least in part from the legitimacy and authority of those who propagate it, or, to put it another way, from their objective position as authorized *readers* in the literary field. A canonical vision of a literary school, movement, or writer represents a structure of authority in the field. We would be naive to assume that it is innocent or disinterested. There is often an interest in disinterestedness (Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, 40).

At stake in the literary field, and more specifically in the field of criticism is, among other things, the authority to determine the legitimate definition of the literary work and, by extension, the authority to define those works which guarantee the configurations of the literary canon. Such a definition is both positive, through selection of certain literary values, and negative, through its exclusion of others. The establishment of a canon in the guise of a universally valued cultural inheritance or patrimony constitutes an act of "symbolic violence," as Bourdieu defines the term, in that it gains legitimacy by misrecognizing the underlying power relations which serve, in part, to guarantee the continued reproduction of the legitimacy of those who produce or defend the canon (121). Or as John Guillory has argued, "The process of canonicity is geared to the process of reproduction, whatever [may] be said of individual works" (495).

In this paper I will attempt to outline the constitution of authority in the field of Brazilian literary criticism between 1945 and 1980 using, as a case study, transformations in interpretations of the Brazilian modernist movement of the 1920s. Since the 1930s successive layers of critical interpretations of Modernism have settled into a rather homo-

geneous canon. The current hegemonic norm of modernist studies centers on artistic or linguistic rupture as the movement's central feature and has allowed critics to establish a literary hierarchy of values according to the radicality, creativity, or complexity of aesthetic propositions.

I would hypothesize that the development of the modernist canon along these lines, with its insistence on rupture, is inseparable from the institutionalization of literary studies in the Brazilian university and from the general socio-political conjuncture of the post-1964 period. To thoroughly analyze the development of the modernist canon and the specific configurations of symbolic power in the field of Brazilian literary criticism today one would have to relate "the space of works or discourses taken as differential stances, and the space of the positions held by those who produce them" (Bourdieu, *Homo Academicus*, xvii). Although such an analysis is beyond the scope of the present essay, I will attempt to give a sense of its parameters by outlining the major steps in its evolution.

The roots of this particular vision of Modernism, with all its implications, are to be found, first, in the internal differentiation within the modernist movement in the 1920s, when the relative unity of its initial moments splintered into competing groups, factions and sub-factions. In some cases the movement's fragmentation replicated the struggles between contending political parties. This is most evident in the split, in 1926, between the traditional Partido Republicano Paulista, around which congregated such writers as Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia, and Oswald de Andrade, and the vaguely dissident Partido Democrático, which counted Mário de Andrade and Sérgio Milliet among its founding members. The political division

between competing factions of São Paulo's political elite reverberated in a somewhat simplistic division between a literary "left" and a literary "right" which would have more significant repercussions in the following decade and, much later, in the establishment of the modernist literary canon.

By the late 1920s or early 1930s the modernist movement had come to occupy a dominant position in the literary field. The modernist's heretical struggle against the practice and symbols of literary orthodoxy was rather easily won, perhaps as much by atrophy and the death of the dominant figures of Brazilian literature as by the arguments of the new generation. The aesthetic achievements of Modernism may have been "routinized" in the 1930s, in accordance with Antônio Candido's well-known Weberian interpretation, but many critics, especially those directly or indirectly affiliated with the Catholic *Festa* group in Rio de Janeiro, were unwilling to grant the movement total consecration and legitimacy. The major critiques of Modernism thus came from the right, which tended to identify the movement, rightly or wrongly (but no doubt simplistically), with the left.

The continuing debate over Modernism, now largely in ideological rather than aesthetic terms, constitutes one facet of the highly politicized struggle that occurred throughout the 1930s and into the 1940s concerning the legitimate definition of literary practice. This is especially evident in the struggle, among a new generation of writers, between what has been called the intimist, psychological, or Catholic novel, whose proponents tended to be identified with the political right, and the social or documentary novel, often associated with the left. The dominant principle of legitimation came to be entirely *external* to the literary work itself, deriving from political positions assumed by the

writer. Questions of literary form arose only infrequently in relation to the novel, and rarely among those most passionately involved in the debate. This is true of both the right and the left, as writers and critics, often one and the same, attempted to deny literary status to works, especially novels, of different orientations. The point here is that struggles between competing factions of the political field, which were exacerbated by the perceived bankruptcy of liberalism and the appeal of radical solutions on both the left and the right, epitomized by the struggle between the communist backed popular front movement Aliança Nacional Libertadora (1934) and the fascist Ação Integralista Brasileira (1932), found resonance, in refracted terms, in the struggles of the literary field.

Such literary struggles, with explicit political overtones, would continue into the 1940s. Their resolution is important for understanding the develop of the modernist canon along the lines mentioned above, for the defeat of fascism in Europe and the end of the corporative Estado Novo (1937-1945) led to the delegitimation of the right in Brazilian cultural discourse. In his memoirs, Cassiano Ricardo recounts the virtual exodus, in early 1945, of intellectuals from the staff of the government newspaper he directed, *A Manhã*, presumably to establish oppositional credentials or fearful of being identified with the now discredited authoritarian regime (169-178).

Since 1945 the putative left has maintained a hegemonic position in the cultural field, which amounts to a sort of inverse relationship between political power and elite cultural discourse, since the left has never held power in Brazil. This situation has had several consequences. First, writers clearly and openly aligned with the right have often been excluded from the literary canon and very frequently from

even the most elementary forms of analysis. Secondly, the word "conservative" has largely become taboo in Brazilian cultural discourse.

It would be simplistic, however, to attribute inclusion in or exclusion from the canon exclusively to a writer's politics. Starting in the mid-1940s, the literary field underwent a profound restructuring. The country's first comprehensive universities had recently been established (University of São Paulo in 1934, University of Brazil [now Federal University of Rio de Janeiro] in 1937, Catholic University in Rio in 1941), and with them the first formal university-level courses in Brazilian literature. These events and the critical analyses they generated mark the true beginning of systematic studies of Brazilian literature in the country.

The creation of university programs in literature and the training of a new generation of critics led to the appearance of new tensions and struggles in the field of criticism in the 1940s and 1950s. On one side, defending their until-then dominant position in the field, were journalistic critics who saw themselves as "men of letters" and as the self-appointed conscience of the reading public and who defended the impressionism of the short review as an exercise of style, wit, and intelligence. In opposition to them was a new generation of university-trained critics more interested in specialized analysis, a critique of impressionism, and sustained research into the literary phenomenon.

Afrânio Coutinho, who introduced Anglo-American New Criticism to Brazil starting in the late 1940s and argued vehemently that the university, not the newspaper, was the proper site for the development of a "scientific" literary criticism, exemplifies this second tendency. Coutinho's frequently virulent campaign against journalistic criticism

corresponded with the appearance of a new generation of poets—the so-called "generation of 1945"—advocating a return to more traditional aesthetic form. Both represented attempts, with different degrees of success, to reshape the Brazilian literary system. Flora Süssekind correctly suggests that Coutinho's campaign attempted to create new relations of power in the literary field, based no longer on the personality, articulateness, or rhetorical eloquence of the reviewer, but rather on aesthetic criteria and textual analysis. The university would substitute the newspaper as the "temple" of literary culture and the sole grantor of legitimacy in—and, in the final analysis, access to—the field.

The shift of literary criticism from the press to the university had implications regarding the position of criticism in the field of social relations. One of the costs of this displacement was the inevitable decrease in the size of the public exposed to (and disposed to read) literary criticism. Although weekly literary supplements in leading newspapers continued to be important sites of critical debate throughout the 1950s and into the 1960s, by the late 1960s or early 1970s most such supplements had either ceased to exist or had been transformed into supplements with a broader, and frequently watered-down, cultural orientation. The reduction of space in the press devoted to literary criticism led to a restriction of its sphere of influence and, especially, to the available avenues of dissemination for much academic production. And this occurred precisely at the moment when the number of graduate students and professors of literature was increasing, along with academic output. Criticism's audience increasingly came to be comprised of other literary critics as the field closed in on itself within the confines of the university.

The professionalization of criticism in the university entailed a

focus on the internal articulations of the literary text as the primary and predominant domain of literary analysis. As suggested, in Brazil this form of analysis began to be institutionalized only in the late 1940s, although it has long been the rule in much European criticism. It has since become the dominant mode of analysis in most if not all of the nation's undergraduate and graduate programs in literature.

But one should not assume that the restructuring of power relations in the field of criticism derived from or led to a unanimity of purpose or perspective. New tensions and struggles arose within university-based criticism, involving questions of methodology and, more fundamentally, ideology. Two major tendencies, thus two major *loci* of critical authority, each with a different institutional base, are paradigmatic of the new situation. On one side, institutionally located, along with Afrânio Coutinho, in the Universidade Federal do Rio de Janeiro, was intrinsic or aesthetic criticism (encompassing Anglo-American New Criticism and stylistics of Spanish or German origin), with its focus on the literary text as an autonomous aesthetic object, on the other, the more sociological tendency issuing from the Universidade de São Paulo (USP), especially under the sphere of influence of Antônio Candido.

USP was founded in 1934 by intellectuals previously associated with the Partido Democrático (thus the relevance of the earlier reference to the PRP/PD split in Modernism). The university was one component, along with the Escola Livre de Sociologia e Política (1933) and the municipal Departamento de Cultura (1935), of a program of institution-building on the part of a progressive faction of Sao Paulo's ruling class. Antônio Candido sees these initiatives, and especially the Department of Culture, as a conscious attempt on the part of a "moderate left" within the PD—a "cultural vanguard in the shadow of a

ruling oligarchy that accepted and supported it"—to take culture from the privileged and "transform it into a factor for the humanization of the majority through planned institutions" (xiv).

Claude Lévi-Strauss, who was one of the European professors hired to form the university's initial faculty, offers a slightly different perspective when he writes that "it was because the oligarchy felt the need of a civic and secular public opinion to counterbalance the traditional influence of the Church and the army, as well as personal political rule, that they undertook to make culture available to a wider audience by creating the University of São Paulo" (101-2). The university's purpose—as expressed on numerous occasions by its founders—was to participate in the transformation of society through the formation of new elites.

Given the close association of many modernists, including Mário de Andrade, Sérgio Milliet, and Rubens Borba de Moraes, with the Partido Democrático in the 1920s and the group that founded the Universidade de São Paulo in the 1930s (not to mention kinship ties—to give just one example, Antônio Candido's wife, Gilda de Mello e Souza, herself a professor of aesthetics at USP, is Mário de Andrade's cousin), it is not surprising that USP became the major center for the reevaluation of Modernism. The university's Instituto de Estudos Brasileiros houses the Arquivo Mário de Andrade and once housed that of Oswald de Andrade. Much of the best work on Modernism, despite an almost exclusive focus on those writers associated with the Partido Democrático or, in the case of Oswald de Andrade, with the political left, has in fact been generated at USP or by graduates of USP with professional affiliations at other universities.

Equally significant for the current argument regarding the institu-

tionalization of critical authority with a radical veneer are 1) the theoretico-critical work of the Concretist poets and especially Haroldo de Campos; 2) the impact of formalism, structuralism, semiotics and, eventually, post-structuralism on the field of criticism; and 3) the politically radical reinterpretation of Modernism undertaken in diverse field of popular culture in the mid to late 1960s.

Haroldo de Campos (b. 1929), who defended his doctoral dissertation on Mário de Andrade's *Macunaíma* at the Universidade de São Paulo in 1972, under the direction of Antônio Candido, called attention to the aesthetic radicality of Oswald de Andrade's use of language. Despite the self-serving component of the Concretists' own avant-garde project, which can be at least partially interpreted as an attempt at establishing their own legitimacy and consecration as heirs apparent by contributing to the consecration of Oswald de Andrade, the very least one can say is that they—and especially Haroldo de Campos—indelibly altered the terms of debate in Brazilian critical discourse, taking it to unprecedented levels of theoretical sophistication. It was largely with the Concretists (Haroldo and his brother Augusto de Campos plus Décio Pignatari) that rupture itself became canonized. Through their formidable theoretical sophistication and polemical bent, the Concretists exerted what might be called a "censorship of erudition" on the critical field, not in the sense that they impeded others from expressing their opinion, but rather that they created a situation in which critics could not take issue with or challenge them without risking frequently virulent counterattacks or "embarrassment." They implicitly, if not explicitly, passed judgment on which writers were deserving of study and which should be swept into the dustbin of literary creativity, inevitably defined in their own image.

In addition, the increasing importance of theoretical elaboration, stimulated to a very large extent by the Concretists, tended to create a hierarchy of values within the critical field itself, providing more prestige to those who were up-to-date with recent critical trends in Europe and relegating more traditional forms of research and criticism to an inferior position. This has an impact on the kinds of research graduate students are inclined to undertake since career interests are frequently at stake and some areas are clearly more profitable (symbolically) than others. Roberto Schwarz has argued that, "O gosto pela novidade terminológica e doutrinária prevalece sobre o trabalho de conhecimento, e constitui outro exemplo, agora no plano acadêmico, do caráter imitativo de nossa vida cultural" (30).

The impact of formalism, structuralism, semiotics and post-structuralism occurred almost simultaneously with the consolidation of graduate programs in literature at major universities throughout the country. As Silviano Santiago suggests,

> Até então, as faculdades de letras adotavam três posturas complementares que pouco tinham a ver com as ousadias modernistas: a postura estilística de inspiração germânica e espanhola, a sociológica de inspiração marxista e a estética de inspiração anglo-saxônica. A atualização metodológica em curso nos anos 70 trouxe não só o interesse pelo discurso mítico (antropologia estrutural e estudos interdisciplinares, sobressaindo a figura de Lévi-Strauss) e pelo discurso dos contos maravilhosos (formalismo russo, sobressaindo V. Propp), como também a valorização dos jogos intertextuais que organizam todo e qualquer texto literário (o russo M. Bakhtin e os pós-estruturalistas franceses, entre eles, Jacques Derrida e

> Julia Kristeva). (134-135)

The introduction of structuralism and subsequent theoretical and methodological novelties did not occur without controversy and polemic. Examining the question in a more critical sense, Roberto Schwarz observes the following:

> Nos vinte anos em que tenho dado aula de literatura assisti ao trânsito da crítica por impressionismo, historiografia positivista, *new criticism* americano, estilística, marxismo, fenomenologia, estruturalismo, pós-estruturalismo e agora teorias da recepção... Mas é fácil observar que só raramente a passagem de uma escola a outra corresponde, como seria de esperar, ao esgotamento de um projeto; no geral ela se deve ao prestígio americano ou europeu da doutrina seguinte. (30)

Being up-to-date in relation to the latest European theoretical fashions became one of the major strategies for legitimation and consecration in the field.

Important reevaluations of Modernism also took place in the late 1960s in radical theater and cinema, starting with José Celso Martinez Correa's staging of Oswald de Andrade's play *O Rei da Vela* (1937) in São Paulo's Teatro Oficina in 1967. The play, a virulent critique of capitalism, economic dependency, and authoritarianism, was recreated as a parody of all theatrical styles, as an aggressive attack on the hypocrisy of the national bourgeoisie, and as a radical critique of the economic and political model then being imposed by the military regime. Two years later, Joaquim Pedro de Andrade's Cinema Novo adaptation of Mário de Andrade's novel *Macunaíma* (1928) uses cannibalism as a metaphor for all social relationships. The film not only criticizes the exploitative nature of Brazil's "savage capitalism" and the

country's relations of dependency with advanced industrial powers, but also criticizes the Left and its penchant for self-destruction, or self-cannibalism. The film constitutes lucid rereading of literary Modernism in the light of the Brazilian socio-political conjuncture of the 1960s by politically radicalizing elements which are only latent in Mário de Andrade's novel. These works provided a model for the political reinterpretation of Modernism in the field of literary criticism.

All of these things—the critical work of the Concretists, the impact of new theoretical trends from Europe, and the radical revision of Modernism in other areas of the cultural field—came together in what Silviano Santiago has referred to as a "Dadaist" revalorization of Modernism which occurred in and around 1972 on the occasion of the fiftieth anniversary of the Semana de Arte Moderna. The revaluation of Modernism qua rupture also coincided with the most repressive period of military rule. The timing is significant, for it represents at least a partial displacement of oppositional or radical discourse from the political field, where it was prohibited, to the metaphorical discourse of literature and literary criticism.

To summarize and conclude this necessarily brief and superficial overview of an extremely complex process, the insistence on textuality allowed critics to extract modernist texts from the social conditions of their production, circulation, and consumption, from, in short, the institutional framework in which they arose, and to analyze them in terms of their aesthetic difference from previously dominant modes of literary expression. The politicization of the cultural field in the 1960s contributed to a reinterpretation of Modernism in political terms, especially in certain areas of mass or popular culture, notably film, theater, and music, and had at least an indirect impact on literary

interpretations of Modernism. The undeniable *aesthetic* rupture of Modernism thus began to take on a *political* coloration as critics projected the political stakes of the post-1964 period onto literary production of the 1920s, still ignoring that production's objective position in the field of social relations.

The professionalization of criticism in the Brazilian university resulted in the development of highly specialized and exclusionary forms of discourse and systems of classification which embody certain unrecognized relations of symbolic power. The structure of the field—with its hierarchies, forms of recruitment, agents of legitimation and consecration, and monopolization of certain forms of discourse—replicates, in terms of its own logic, the structure of the field of power, of which it is part. The insistent focus on rupture constitutes an inverted homology with Brazilian society, in which change is normally based on conciliation among elites and a lack of rupture in the basic structures of domination. Through its appropriation of the discourse of social transformation, which coincided with the increasing isolation of literary criticism within the confines of the university, it also constitutes an inverted homology with the critical field's own objective position in the field of social relations.

—Randal Johnson
University of California, Los Angeles

Notes

[1] This paper was to be presented at a session of the MLA meeting in San Diego in December 1994. The untimely death of Roberto Reis, session organizer, made its presentation in that forum inappropriate. The paper, part of a

larger research project now in progress, elaborates on a number of issues first raised in my "Rereading Brazilian Modernism" and "The Institutionalization of Brazilian Modernism."

Works Cited

Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature.* Ed. Randal Johnson. New York: Columbia UP, 1993.

———. *Homo Academicus.* Tr. Richard Nice. Stanford: Stanford UP, 1989.

Candido, Antônio. "Prefácio." In Duarte, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo.* São Paulo: Hucitec, 1985, xiv-xvi.

Guillory, John. "Canonical and Non-canonical: A Critique of the Current Debate." *ELH*, 54, 3 (Fall 1987), 483-527.

Johnson, Randal. "The Institutionalization of Brazilian Modernism." *Brasil/Brazil: A Journal of Brazilian Literature*, 3:4 (1990), 5-23.

———. "Rereading Brazilian Modernism." *Texas Papers on Latin America*, no. 89-04, Institute of Latin American Studies, UT, Austin (1989).

Lévi-Strauss, Claude. *Tristes Tropiques.* Tr. John and Doreen Weightman. New York: Atheneum, 1975.

Ricardo, Cassiano. *Viagem no espaço e no tempo.* Rio de Janeiro: Olympio, 1970.

Santiago, Silviano. *Nas malhas da letra.* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Schwarz, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Smith, Barbara Herrnstein. *Contingencies of Value: Alternative Perspec tives for Critical Theory.* Cambridge: Harvard UP, 1988.

Süssekind, Flora. "Do rodapé à criticofobia (reflexões parciais sobre a

crítica literária brasileira da década de 40 aos anos 80)." Paper presented at the Woodrow Wilson International Center for Scholars, 3-5 March 1986.

Mester, Vol. xxiv, No. 1 (Spring, 1995)

Inverted Tenses and Negation Within the Galician-Portuguese Domain *

Introduction

A long time ago, Leite de Vasconcelos collected the following *cantiga* in the Minho area (Leite de Vasconcelos 1928:465, Willians 1938:205):

(1) 1. Se tu fores, eu hei-d'ir,
2. Se ficares, ficarei:
3. Quando não, tirai-m'a vida,
4. Q'eu apartar-me não hei. (Line numbers added)

'If you leave, I will leave
If you stay, I will stay
If not, take my life
since/because I will not separate from you'
(lit. that I separate-me not have/will-I)

Line four of this *Cantiga do Minho* contains the only potential example I know of in the literature of I(nverted) C(onjugation)s in which negation, *não* "not", intervenes in the sequence INF(initive)-[Cl(itic)-personal pronoun]-AUX(iliary) i.e. the sequence *apartar-me-hei* (lit. separate-me have/will-I). ICs[1] are syntactic constructions showing

a non-finite main verb preceding the finite auxiliary *haber* "have". Since ICs are found in most Romance languages at some point of their development, we can label this syntactic construction a Panromanic phenomenon.

Another potential example of mesoclitic negation, or negation intervening ICs, has been reported in Old Spanish by London (1962:6), from the *Cid* (2). Here, it is presented as it appears in Menéndez Pidal (1911, line 197):

(2) Merecer nolo hedes, ca esto es aguisado
Deserve not-it have-you, since that is agreed

Line 197 was corrected by M. Pidal, as he explains in M. Pidal (1911:915. f.n.2) "El que puso la *s* de que se habla en la nota anterior ... añadió otra *s* sobre *no*, y otra después de *lo*". In the context of the *Poema*, an interpretation as *nos-los* is much more accurate for the interpretation, even accepting that the text was corrected later on. This is supported by the Montaner edition (Montaner 1993) and the Colin Smith edition (Smith 1982). In the former, line 197 is written *Merecérnoslos hedes*, with the added *s* after *no* and *lo*, and in the latter as *Mereçer no' lo hedes*, with an apostrophe after *no* suggesting a missing sound. The exclusion of (2) seems well motivated as a genuine IC example.

ICs are a well known construction among Romance languages and its study has recently captured the attention of syntacticians in formal terms (see Rivero 1991, 1993; Lema & Rivero (L&R) 1990, 1991, 1992; Roberts 1993; Fontana 1993, among others). In this article, I will focus on split futures and conditionals although ICs include also aspectual tenses (see Parodi 1995 for a study on aspectual ICs). The interest in this

construction comes from the problem it presents for a general theory of sentence formation, specifically, the strict locality conditions imposed on the movement of the non-finite verb (the infinitive) and the blocking effect of negation. This paper reviews why the ungrammaticality of (1.4) *qu'eu apartar-me não hei* is predicted by current theories of grammar and, at the same time, it proposes a workable analysis for the structure-puzzle (1.4). The first implicit assumption is that this example is genuine. Native speakers of European Portuguese provided positive judgements about it, confirming the grammaticality of (1). Since the *Cantiga do Minho* (1) is reported in the Galaico-Portuguese area, most of the data will come from there.

This article is organized as follows: section 1 discusses VP-Fronting vs. Inverted Conjugations in root and non-root sentences, with special attention to negation as an operation to identify or discriminate ICs from VP-Fronting. In section 2, a different variety of future tenses - periphrastic futures - is introduced in the discussion to provide a clearer picture of the different available options. In section 3, temporality is opposed to modality showing that this distinction is not appropriate when distinguishing different types of futures. Section 4 is the general discussion of previous sections.

1. VP-Fronting vs. Inverted Conjugations

1.1. Clitics and Negation in Root/non-Root Environments

In E(uropean) P(ortuguese) when Neg, clitic pronouns and futures tenses interact in root clauses, ICs are disallowed in favor of synthetic futures (Silveira Bueno 1944:455 and Sten 1944:56, among others), as shown in (3) and (4):

(3) a. A verdade não vol-a direi[2] (Góes 1936:104/111)
the truth not to-you-it will-tell
'The truth, I will not tell it to you'
b. O meu rostro não o poderás ver
the my face not it you-will-be -able to-see
'My face, you will not be able to see it'

(4) a. *A verdade dir-não-vol-a-hei/*dir-vol-a-não-hei)
(3a. elaboration)
b. *O meu rostro poder-não-o-has/*podel-o-não-has)
(3b. elaboration)

The examples in (4) show that Neg, *não* "not", can not be bypassed by the infinitive *dir* "say", in (4a), and by the infinitive *poder* "be able", in (4b). In non-root sentences, two different options can be found in the Galaico-Portuguese area. Neither one of them allows ICs in non-root environments. EP illustrates this point in (5).

(5) a. E como a porta de banho se não abria
and since the door of bathroom SE not would-open
'And since the bathroom door would not open'
b. Quem se non espantaria?
who SE not would frighten
'Who would not get frightened?'
c. Para que se entenda que o Senhor não se turbaria
in-order-to SE understand that the God not SE upset
'In order to be understood that God would not be upset'
d. Será o último que não me fará nada

will be the last that not to-me do nothing
'It will be the last one that will not do anything to me'
e. Pode ser un anjo ... que eu não o amarei
may be an angel ... that I not him will-love
'Whether or not an angel he is ... I will not love him'
(Figueiredo 1936:178/182/169/166/168)

The pattern shown in (5a-b) is called interpolation. The clitics, both *se* in (5a) and (5b), are encliticized into the subject *a porta de banho* "the bathroom door", (5a), and into the *Wh* -word *quem* "who", (5b) - the *exordia* in Ramsden 1963. Since these clitics are not adjacent to their respective verbal hosts at the Spell-Out, both pronominal clitics and finite verbs must be inserted independently to the derivation[3]. On the other hand, the pattern in (5c-e) is similar to (3a-b), suggesting that Neg can, but not necessarily must, create homogeneous domains in root and non-root environments.

The presence of the negative marker in (3) and (5) blocks raising of the infinitive into the C(omplementizer) position, but not clitic raising, as the examples (5a-b) - with interpolation - show. The explanation for this blocking effect is based on the claim that negation heads its own projection. This was first proposed for Romance by Kayne (1989) to account for the blocking effect negation has on clitic climbing. I will follow Zanuttini's (1991) view that in languages with preverbal negative markers negation is inserted later than the temporal features. I will also assume that clitics have to be inserted later than negation otherwise the NegP would block the derivation. This assumption is necessary if clitics are to be considered heads at the relevant part of the derivation (cf. Lema & Rivero (1990, 1991, 1992) and Fontana (1993) for a different

approach that considers clitics as maximal projections).

1.2. VP-fronting, Auxiliaries and Negation

VP-fronting among Indoeuropean languages is a common operation that moves the phrase containing the verb with argument structure over the Agreement and Negation checking-stages of the derivation. In sequences with auxiliaries, it produces an apparently unbounded effect, as in (6), where several heads are by-passed.

(6) a. Digo-te que [ler o livro] Maria não pode
I-tell you that [read the book] Marie not can
'I am telling you that I can not [read the book]'
b. [Einen Kuchen backen] wird er doch wohl koennen
[a cake bake] will he presumably can
'Presumably, he can bake a cake' (L&R 1990:69)
c. [Leer el libro] no ha debido poder
[read the book] not have may can
'He may not have been able to read the book'
(L&R 1990:69)

The examples in Portuguese (6a), German (6b) and Spanish (6c) show the VPs, marked with brackets, bypassing 'modals', as *pode* (6a), *koennen* (6b) as well as *debido* and *poder* (6c); 'aspectuals', as *ha* in (6c); and 'negation', as *não* (6a) and *no* (6c). The examples with negation have special relevance for us, since, unlike the IC construction (see the examples in (4), VP-fronting is not blocked by negation. (7) shows some additional Portuguese examples.

(7) a. Estuda-lo não pode
[study-it-m.] not can-s/he
b. Ajudar-me não quis
[help-me] not want-s/he
c. Trabalha-la não quer
[work-it-f.] not want-s/he

This important difference between VP-Preposing and IC constructions leads L&R (1990, 1991, 1992) to distinguish both processes by the nature of the Aux involved in each. In the case of IC construction, treated by these authors as L(ong) H(ead) M(ovement), the auxiliary licencing of the movement is temporal and limited in lexical content. It does not assign a J-role to the VP complement it selects, since its semantics are similar to those of affixes found in synthetic tenses. They label this auxiliary class as 'functional'.

A second type of auxiliary is the one shown by Portuguese *pode* "can", *quis* "wanted", and *quer* "want" in (7). It licences VP-Preposing, and has a semantic content close to that of verbs of propositional attitude. L&R (1991) label these auxiliaries as 'lexical'. This second type is immune to Negative Islands, as mentioned and shown in (6a) and (7) for Portuguese. Another property they have is that they can escape *Wh*-Islands, as shown in (8).

(8) a. $[_i$ Ler isse livro] pergunto-me se poderei $[_{VP\text{-}i}\ ]$
$[_i$ read that book] s/he ask me if will-be-able-(I)$[_{VP\text{-}i}\ ]$

The Fronted VP bypass the indirect question introduced by *se* "if."

In Romance languages with no ICs, VP-Preposing is licenced only by lexical auxiliaries. Thus, Modern Sp. *poder/deber* and Fr. *pouvoir/*

devoir allow VP-Preposing (*lire ce livre Marie ne peut pas* , and *leer ese libro María no puede*) while *haber/avoir* do not (**leído ese libro María no ha* , and **lu ce livre Marie n'a pas*) (taken from L&R 1991). Portuguese present perfect behaves the same way (**lido isse libro Maria não tem/há*).

Two types of auxiliaries, *functional* and *lexical,* have been introduced in this section with different properties with regard to their ability to license movement out of *Wh-* and *Neg* -Islands.

2. Periphrastic futures

From their early days, the descendents of *cantare habeo* in North Western Iberian Dialects, namely, ICs and synthetic futures, have not been the only tenses with future temporal interpretation. The descendents of *habeo cantare* have competed with great success for a long time to get one position within Romance verbal systems. I will label them P(eriphrastic) F(utures), and in (9), some examples are shown.

(9) a. Aspera, que l'emos coger (Alonso Garrote 1947:101)
wait, that him/it have catch
'Wait, because we will catch him/it'

b. Hei cantar canto queira (ILGA 1986:47)
Have-I sing as-much-as want-I
'I will sing as much as I want'

c. A los que han lidiar tan bien los castigo
(M. Pidal 1911:line 3523)
to the-ones-that have-they fight also to-them advised
'He also advised those who will fight'

These examples in (9), from Leonese (9a), Galegan (9b) and Old Spanish (9c), represent one of the options for *haber* + INF, but the most widespread varieties of PFs generally include a prepositional support *-a* "to" or *de* "of"- in between. The examples in (10a-b) come from Modern Galegan, and (10c-d) from Portuguese.

(10) a. Hei de ir ó concello (ILGA 1986:47)
have-I of go to-the county office
'I will go to the county office'[4]
b. E anche de dar queixas (Santamarina 1974:142)
and have-they-to-you of give complaints
'And, they will complain to you'
c. Eu hei-te de falar claro (Góes 1936:128)
I have to/will speak frankly
'I will tell you frankly'
d. Ha-nos de servir no rio
have-us of be-useful in-the river
'It will work in the river'

One of the properties of PFs is that the union between the auxiliary and the infinitive can be broken. In some dialects the preposition leans so strongly toward the auxiliary that it finally becomes attached to it. A good example in EP is (11a). The auxiliary is used alone when a *yes-no* question is answered in the affirmative, as in the Galegan example (11b).

(11) a. — E eu hei-de mentir .. ? — Has-de, porque eu te mando
and I have-to lie ..? you have-to, because I you order

'And, do I have to lie ..? — You have to, because I order that to you' (Silva Dias 1933:320)

b. — ¿Sabes se han chegar cedo? — Han, home, han
know-you if have-they arrive soon have-they, man, have-they
'Do you know if they will be here soon? — They will, man, they will' (Rojo 1974:92)

Another property of auxiliaries in PFs is that they can licence the trace of the verbal complement deriving a VP-Fronting-like construction, as in the EP (12a).

(12) a. Cantá-la hei-de
sing-it have-(I)-to

This property is shared by Old Romance languages. Old Spanish is just one example, (13).

(13) a. Que a comprar avian (Strausbaught 1936:130)
that to buy had-(they)
'Since they had to buy (it)/would buy (it)'
b. Pues que a perder te
since that to lose to-you-have-(I)
'Since I will lose you'

We can conclude from this section that PFs can alternate with ICs and, in some dialects, with similar interpretation in a number of contexts; they can be considered "allo-forms". When they are inverted

they are very similar to ICs, specifically, the non-finite form can not be split from the auxiliary. Since the interpretation of PF has been claimed by some authors to be non-temporal, as opposed to ICs (L&R 1990, 1991, 1992), the next section is devoted to their interpretation.

3. Temporal vs. Modal Interpretation

This section argues for a non-temporal distinction between ICs and PFs. As Santamarina claims "del sentido de obligatoriedad al de simple futuridad se pasa insensiblemente" (Santamarina 1974:141). This author proposes that *cantarei* and *hei (de) cantar* "I will sing" are alomorphic variations in complementary distribution, namely, that each of them demands a specific context. This is confirmed by the single origin of both forms. Galegan maintains the duality as shown in the similar interpretation of (14a) and (14b).

(14) a. Heiche dalo despóis (Santamarina 1974:142)
have-(I)-to-you give-it later
b. Xa cho darei despóis
all-right to-you-it will give later
'I will give you later' [5]

The single origin of *habeo cantare* and *cantare habeo* is supported by the fact that the secondary interpretations of both forms are basically identical.

The distinction between temporal interpretations for ICs and temporal interpretations for PFs has been claimed to be necessary to explain that the auxiliaries of PF constructions allow auxiliary move-

ment to initial position for clitic support. Let us remember that ICs always maintain the word order INF-CL-AUX. Several objections to this approach can be pointed out. On the one hand, traditional philologists and linguists have claimed that PFs have temporal readings (Grandgent, 1928:101; Strausbaught, 1936:20; Rohlfs, 1928:2:334; Rojo, 1974:94; Rossi 1975:401; Tecavcsic, 1980:239; Roberts 1993:241; among many others). Nevertheless, the basic difficulty is clearly to distinguish modal and temporal readings. In the words of Comrie (1989:52):

> The simplest case of the existence of a future tense would be a language in which some particular category, or set of categories, is used for all future time reference and only for future time reference. *This situation occurs rarely, if at all.* (My emphasis)

On the other hand, Modern Spanish shows that it is possible to get the same interpretation between Synthetic futures and PFs (15a-b).

(15) a. Ya has de bajar
soon have-you to go down
'You will soon go down'
b. Ya bajarás
soon go down have-you
'You will soon go down' (=15a)

Additionally, the possible coordination of ICs and synthetic futures in Old Spanish with modal readings (16) suggests no conclusive temporal role for ICs.

(16) a. Irás a casa y darte e una lexia (Company 1985:100)

go have-you home and give-to-you-have-I a good scolding
'You will go home and I will give you a good scolding'

Moreover, if we want to distinguish modal and temporal readings according to whether or not the auxiliary is split off, what kind of reading would be predicted in the case of split synthetic conditionals as *ser yen* in (17) taken from Old Spanish?

(17) Aquelas non las puede levar, sinon, ser yen ventadas
those not them can carry otherwise be had-they discovered
'He could not carry them, because if he did they would be discovered'
(Fontana's translation, Fontana 1993:88)

Based on all these facts, I conclude that the distinction temporality/ modality is not the best way to distinguish future tenses from one another. A distinction based on the different formal morphosyntactic status of *haver* "have", namely *clitic* for ICs, *lexical auxiliary* for PFs, and *affix* for synthetic futures, does not make any prediction about modal and temporal interpretations. (See Silva Villar 1995, 1996 for details.)

4. Discussion

So far I have presented:

- ICs come up in root clauses as a local relationship between infinitives and the cluster pronominal clitic plus auxiliary. ICs are disallowed in non-root clauses.

- Negation blocks the raising of the non-finite verb in ICs.

- Mesoclitic negation in ICs between pronominal clitics and auxiliaries 6 is not allowed. This ban is based on the status of Neg as a head of a NegP.

- The feasible temporal interpretation for PFs is not exclusively modal as sometimes suggested.

- The regular inversion of the non-finite form in PFs based in the lexical status of the auxiliary. Nothing can intervene in this particular case between the non-finite form and the auxiliary except clitics. This property is shared by ICs.

- VP-Fronting and ICs are two unrelated constructions.

In what follows, we will apply and contrast the properties sketched for ICs and inverted structures in general to the structure and interpretation of the line 4 in (1) Q'*eu apartar-me não hei* .

The root non-root split presented in 1.1 seems to force ICs to be reserved to root sentences. This result *a priori* would exclude (1.4) as an IC construction. But, let us consider (18a-b) taken from the *Çid* (Menéndez Pidal 1911: lines 161 and 280).

(18) a. Que sobre aquelas archas dar le yen v.j. çientos marcos
that about those chests give to-him have-they 600 marks
'That they would give him 600 marks for those chests'
b. Ya lo vedes que partir nos hemos en vida
well it see-you-pl. that to leave us have-we in life
'It is obvious that we will die during our life'

Examples in (18) show that the split root/non-root is undoubtedly insufficient since it can not embrace ICs which are part of independent

clauses introduced by *que* "that". In (18a) *que* is a conjunction and in (18b) we have a doubling structure between the clitic *lo* and the CP headed by *que*. Probably, a better distinction may be between independent and non-independent clauses. We assume that ICs in Old Spanish behave similarly to Portuguese in the relevant way, a very plausible assumption if we consider the historico-genetical ties between all Northwestern Iberian languages (Otero 1976, Silva-Villar 1996). As a consequence of this refinement, line (1.4) can not be excluded as an instance of IC according to its *non-root* typology.

The interpretation of the auxiliary *hei* (lit. I-have) can be either temporal or modal as the English counterpart *will* is. This is what we expect as argued in section 3. It is impossible to split temporal and modal readings insofar as the type of tense used. Both types of auxiliary categories discussed in section 1.2 - *functional* and *lexical* - are feasible being inconclusive to ascribe the auxiliary h*ei* either to ICs or to VP-Fronting constructions (i.e. modals); or ... to even PFs[7].

The strict local movement of the non-finite verbal form in ICs and PFs (when they front) is, again, inconclusive, and both constructions provide correct interpretations within the constraints imposed so far. In fact VP-fronting can not be discarded even though the fronting is a non-local phenomenon, since at the Spell-Out it can apparently show up as local.

As already shown, PFs usually, although not exclusively, have a preposition between the auxiliary and the non-finite form. In (1.1), the PF *hei d'ir* "I will/have to go" is an example with the preposition *de* (lit. of). The meaning of the PF mimics the meaning of the synthetic future *ficarei* "I will stay" in (1.2). The reason for choosing *ficarei* instead of *hei de ficar* is probably because the number of syllables is increased in

one with the subsequent breaking of the octosyllabic structure. The verbal interpretation of (1.4) is exactly the same as *hei d'ir* and *ficarei* but the shape of the verb does not easily fit any of them. Two remarks are necessary to be pointed out: first, although the preposition is absent within the configurational domain, a PF can not be excluded since as shown in section 2 - examples (9a-c) - the lack of preposition is less "normal" but not impossible. Second, a "missing *de*" can be explained by the lack of rhyme *ficarei* /*hei-de* and by the change in the number of syllables as well. The sequence with the added preposition *de apartarme não hei* is accepted by native speakers, Leite de Vasconcelos included (Leite de Vasconcelos 1928:465). At this point, the three structures under discussion, namely, ICs, PFs and VP-Fronting are potential choices.

Negation is the last point to be discussed in this section and the most illuminating. As seen in the first section, negation attracts clitics quite consistently among the languages under study. Two exceptions have been presented so far, interpolation (5a-b) and VP-fronting (7). One more can be added, negated PFs can be inverted, as shown in (19):

(19) a. Estuda-lo não hei [8]
study-it not have-(I)
b. Menti-lo não has-de
lie-to-him not have to

At this point, it is hard to maintain that (1.4) contains an instance of ICs. The only way to theoretically save (1.4) as an IC is to extend the clitic status of the cluster of pronominal clitic plus auxiliary clitic (see endnote 7) to negation. If negation can interact with pronominal and

auxiliary clitics *as a clitic*, as locatives and partitives do (see endnote 6) then we can expect to save the IC configuration. Although this is a workable hypothesis much more research must be done to show that it is empirically correct.

One argument in support of the fronted PF is the variation of the auxiliary tense beyond Present and Imperfect as shown in (20) (Ferrel p.c.):

(20) Q'eu apartar-me não haverei/houvera/houvesse...
since/because separate-me not will have/had had/ had-Subjunctive...

In (20), the auxiliary *haver* "have" is conjugated as synthetic future, pluperfect and imperfect subjunctive. Although at first glance these temporal options support the PF interpretation, we can not discard VP-Fronting. The VP-fronting interpretation can be maintained if the auxiliary is considered "lexical", with modal interpretation (see section 1.2). This case should be very similar to (21):

(21) Q'eu apartar-me não poderei
Since/Because separate-me not will-be-able

Conclusions

• The complex way temporal futures/conditionals interact with each other in the Galaico-Portuguese domain can be clarified if the status of auxiliaries is refined: as *lexical* in the case of modals, as *functional* in the case of Periphrastic Future/Conditional tenses and as "functional clitic" as is the case in Inverted Conjugations.

• Negation plays a crucial role distinguishing VP-Fronting from ICs.

• PFs, when inverted, behave as ICs with respect to local properties but as VP-Fronting with respect to negation.

• An Inverted Periphrastic Future is the candidate that best fits the interpretation of the *Cantiga do Minho* (1) in its fourth line *Q'eu apartar-me não hei* . Considerations based on rhyme and metric structure affect the order auxiliary/non-finite verb and determine the lack of the preposition *de* "of".

• VP-Fronting can not be discarded since its local restrictions are neutralized and a modal interpretation is possible.

• Inverted Conjugations are the worst candidates to label (1.4) but further research on negation as a clitic could provide some credibility to this option. The filled Comp position is not enough to exclude (1.4) as an IC.

• The split root/non-root sentences must be better stated as independent/non independent sentences when studying ICs in order to cover all cases in the Galaico-Portuguese domain both synchronically and diachronically.

—**Luis Silva-Villar**
University of California, Los Angeles

Notes

* I would like to thank the following people: Eduardo Dias, Cinelandia Ferrel, Carlos Otero, Susan Plann, Ian Roberts and the Portuguese and

Brazilian community in the Spanish and Portuguese Dept. at UCLA. Usual disclaimers apply.

[1] The first description of the formation of ICs can be traced back to Nebrija (1989:200, 263, first ed., 1492). Castelvetro (1577) and Duarte Nunes de Leão (1606) are also mentioned in Moreira (1877) as early sources.

[2] Original source spellings have been maintained.

[3] Although Interpolation nowadays is odd and slighly old-fashioned, it is grammatical both in EP and Galegan. This is specifically true in the cases in which the interpolated item is negation, pronominal subjects and 'short' adverbs. See Ogando (1980), Lobo (1992), Martins (1993), Alvarez et al. (1986), Couceiro (1976), Campos (1989), among others. Old Spanish is included in Chenery (1905) and Ramsden 1963.

[4] The periphrasis *haber* + INF in Galegan does not imply obligation as it can be interpreted as temporal (i.e., non-modal) (ILGA 1984:47).

[5] The use of *Xa* "all right" in (14b) is required to avoid having the clitics show up in first position, as presented in traditional grammars of Galegan. See, for example, Saco e Arce (Saco e Arce 1868:161). It is noticeble that this restriction was later presented with great success by Tobler (1875) for Old French and Mussafia (1886) for Old Italian. Nowadays, this restriction is known as the Tobler-Mussaffia's Law.

[6] Locatives as well as partitives can intervene pronominal clitics and auxiliaries. A couple of examples are:

(i) quitar - m'end - ia (Old EP, Coelho 1870:117)
quit me of-it had-(I)
"I would quit of it "

(ii) trobar - s'ich - a (Catalan, Badía i Margerit 1981:372)
find SE there have-it
"It will be find there"

[7] Auxiliaries in ICs and PFs are distinguished by their clitic/non-clitic status. See Silva-Villar (1995) for discussion.

[8] Entonation plays an important role distinguishing ICs and PFs.

Works Cited

Alonso Garrote, Santiago. *El dialecto vulgar leonés hablado en la Maragatería y Tierra de Astorga. Notas gramaticales y vocabulario*. Madrid: CSIC, Instituto Antonio de Nebrija, 1947.

Álvarez, Rosario et al. *Gramática Galega*. Vigo: Galaxia, 1986.

Badía i Margerit, Antonio M. *Gramàtica històrica catalana*. Barcelona: Tres i Quatre, 1981.

Campos, Héctor. "Clitic Position in Modern Galegan." *Lingua* 77 (1989): 13-36.

Chenery, Winthrop H. "Object Pronouns in Dependent Clauses: A Study in Old Spanish Word Order." *MLA* vol. XX, 1. New Series, vol. XIII, 1(1905): 1-151.

Coelho, F. Adolpho. *Theoria da conjugação. Estudo de grammática comparativa*. Lisboa: Antunes, 1870.

Company, Concepción. "Los Futuros en el Español Medieval. Sus Orígenes y su Evolución." *Nueva Revista de Filología Hispánica* XXXIV(1985): 48-107.

Comrie, Bernard. "On Identifying Future Tenses." *Tempus-Aspect-Modus*, eds. W. Abrahan and T. Janssen. 51-63. Tubingen: Niemeyer, 1989.

Couceiro, Xosé L. "El Habla de Feás." *Verba*. Anexo 5. Santiago de Compostela: U de Santiago de Compostela, 1976.

Figueiredo, Candido de. *O problema da Colocação de Pronomes* . 8th. ed. Lisboa: Livraria Clásica , 1952.

Fontana, Joseph. "Phrase Structure and the Syntax of Clitics in the History of Spanish." Dissertation, U of Pennsylvania, 1993.

Góes, Carlos. Syntaxe de *Construcção* . Rio de Janeiro: Hirmãos Pongetti. 1936.

Grandgent, Charles H. *Introducción al Latín Vulgar* . Madrid: Hernando, 1928.

ILGA (Instituto da Lingua Galega), Sección Didáctica do. *Galego Coloquial* . Biblioteca gallega (serie nova), La Coruña: La Voz de Galicia, 1986.

Lema, José. and María L. Rivero. "Long Head Movement: ECP vs. HMC." *Cahiers Linguistiques D'Ottawa* 18 (1990): 61-78.

———. "Types of Verbal Movement in Old Spanish: Modals, Futures and Perfects." *Probus* 3.3 (1991): 237-278.

———. "Inverted Conjugations and V-Second Effects in Romance." In Christiane Laeufer and Terrell A. Morgan. *Theoretical Analyses in Romance Linguistics.* Amsterdam: John Benjamins, 1992: 312-328.

Lobo, Tânia. "A Colocaçao dos Clíticos em Português. Duas Sincronias in Confronto." Tese de Mestrado. Facultade de Letras da U de Lisboa, 1992.

London, G. H. "Nota sobre el futuro y condicional indicativos en la obra de Alfonso X." *Boletín de Filología Española* , Nov., año III(1961):6-8.

Martins, Ana M. "Clitic Placement from Old to Modern European Portuguese." Ms. U of Lisbon, 1993.

Menéndez Pidal, Ramón. *Cantar del Mío Cid, Texto, Gramática y Vocabulario* . Madrid: Bailly-Baillière, 1911.

Montaner, Alberto, ed. *Cantar de Mío Cid* . Estudio preliminar de F.

Rico. Barcelona: Crítica, 1993.

Moreira, Julio. "Questões de philologia." *O Ensino*, Nov. 1, Anno 1(1877): 19-21.

Mussafia, Alfredo. "Una Particolarità Sintattica della Lingua Italiana dei Primi Secoli." *Miscellanea de Filologia e Linguistica* . In Memoria N. Caix e U.A. Canello (1886): 255-261. Firenze: Successori le Monnier.

Nebrija, Antonio de. *Gramática de la lengua castellana* . Estudio e introducción A. Quilis. 3rd ed. Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, 1989. (First ed., 1492).

Ogando, Victoria. "A Colocación do Pronome Atono en Relación co Verbo no Galego-Portugués Medieval." *Verba* 7 (1980): 251-282.

Otero, Carlos P. *Evolución y revolución en romance II* . Barcelona: Seix Barral, 1976.

Parodi, Claudia. "Verb Incorporation and the HMC in XVIth Century Spanish." In Jon Amastae et al., eds., *Contemporary Research in Romance Linguistics* . *LSRL 22* , Amsterdam: John Benjamins, 1995.

Ramsden, Herbert. *Weak Pronoun Position in the Early Romance Languages* . Manchester: Manchester UP, 1963.

Rivero, María L. "Long Head Movement, and Negation: Servo-Croatian vs. Slovack and Czech." *The Linguistic Review* 8 (1991): 319-351.

———. "Long Head Movement vs. V2, and Null Subjects in Old Romance." *Lingua* 89 (1993): 217-245.

Roberts, Ian. "A Formal Account of Grammaticalisation in the History of Romance Futures." *Folia Linguistica Historica* 13 (1993):219-258.

Rohlfs, Gerhard. *Grammatica Storica della Lingua Italiana e dei suoi Dialetti: Morphologia* . Turin: Einaudi, 1968.

Rojo, Guillermo. "Perífrasis Verbales en el Gallego Actual." *Verba* . Anexo 2. Santiago de Compostela: U de Santiago de Compostela, 1974.

Rossi, Teresa M. "Formas de Futuro en un Romanceamiento Bíblico del Siglo XIII". *Zeitschrift für Romanische Philologie* 91(1975): 386-402.

Santamarina, Antonio. "El Verbo Gallego . Estudio Basado en el Valle de Suarna." *Verba.* Anexo 4. Santiago de Compostela: U de Santiago de Compostela, 1974.

Saco e Arce, Juan A. *Gramática Gallega* . Lugo: Soto Freire, 1868.

Silva Dias, Augusto E. da *Syntaxe Historica Portuguesa.* 2nd ed., Lisboa: Livraria Clásica, 1933.

Silva Villar, Luis. "Merge and Cliticization in Old Romance Fu tures/Conditionals." In Karen Zagona ed., *Grammatical Theory and Romance Languages* . *LSRL 25* . Amsterdam: John Benjamins, 1995.

———. "Enclisis in Northwestern Iberian Languages: A Diachronic Theory." Dissertation, UCLA, 1996.

Silveira Bueno, Francisco da. Gramática Normativa da Língua *Portuguêsa.* S. Paulo: Saraiva & CIA, 1944.

Smith, Colin, ed. *Poema de Mío Cid.* Madrid: Cátedra, 1981.

Sten, Holger. *Les particularités de la Langue Portugaise.* Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague, vol. II, Copenhague: Einar Munksgaard, 1944.

Strausbaught, John A. *The Use of 'Auer a' and 'Auer de' as Auxiliary Verbs in Old Spanish from the Earliest Texts to the End of the Thir teenth Century* . Chicago: U of Chicago Libraries, 1936.

Tekavcsic, Pavao. *Grammatica Storica dell'Italiano* . Bologna: Il Mulino, 1980.

Tobler, Adolf. Review of J. le Coultre. *De l'ordre des mots dans Chrétien de Troyes*, reprinted in A. Tobler (1912) *Vermischte Beiträge zur Französische Grammatik*, V. Leipzig: S. Hirzel, 1875.

Vasconcelos, J. Leite de. *Opusculos* vol. II. Dialectologia (Parte I), Coimbra: Imprensa da Universidade, 1928.

Williams, Edwin B. *From Latin to Portuguese*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1938.

Zanuttini, Raffaella. "Syntactic Properties of Sentential Negation. A comparative study of Romance Languages." Dissertation, U of Pennsylvania, 1991.

Mester, Vol. xxiv, No. 1 (Spring, 1995)

Deconstrução em *A Festa* de Ivan Ângelo, uma abordagem de acordo com a "resposta do leitor"

A leitura da literatura latino-americana do Romantismo à atualidade, revela a mudança da relação entre o autor e o leitor. Machado de Assis humanizou o autor e através do narrador e o leitor recebeu a mensagem incômoda de que a recepção passiva já não era mais possível. A tendência para a dissolução de uma espécie de paternalismo autoral age diretamente sobre o leitor contemporâneo, fazendo-o vivenciar as características da época: a sensação de descontinuidade, de fragmentação e de solidão para gerar a necessidade nascente da busca de sentido. Essas vivências são logradas pela estrutura da obra instigando ao leitor a sua capacidade criativa, deixando-o participar num jogo em que pode se sentir criador. Maria da Conceição Silva denota duas obras que oferecem a obra-jogo: "Dois bons exemplos são *Avalovara* (1975), de Osman Lins e *A festa* (1978), de Ivan Ângelo, obras que chegam a propor, explicitamente, várias formas de remontagem, tematizando as diversas leituras" (19). Escolhi *A festa* porque Ivan Ângelo mostrou a capacidade de não somente combinar técnicas narrativas de fragmentação como em *Rayuela* de Julio Cortázar e *Caminhos Cruzados* de Erico Verissimo, mas de transcendê-las produzindo ao máximo a resposta do leitor *(reader response).*[1] Este trabalho enfoca este elemento resposta do leitor no livro de Ivan Ângelo; seu aprofundamento da co-participação do leitor desde a própria estruturação criativa do texto que

produz a 'deconstrução' [2] das aparências da sociedade, do governo e da sua oposição. Mais especificamente, analizamos através da estrutura complicadíssima, fragmentada e embaralhada de gêneros, a maneira em que Ivan Ângelo 'deconstrui' por exemplo, o romance tradicional de amor, a família funcional, uma jovem bonita e um advogado admirado. Esse desmantelamento da sociedade invoca uma crítica da sociedade, da política, do governo militar, da esquerda e de todos os revolucionarios.

Desde a primeira página o autor cria uma confusão no leitor em relação ao gênero da obra: "Romance: contos." Jauss indicou que nenhum texto se pode representar como "une nouveauté absolue" [3] e que a determinação do gênero tem um papel importante desde o começo da leitura. Goodrich concorda que o gênero "diminishes the complexity that the reader has to contend with initially and not only orients expectations but also predetermines what he will be likely to consider relevant" (57).[4] Além da confusão inicial entre o gênero conto e romance, o leitor vê no índice que o tempo do conjunto da obra vai dos anos 30 até 70, mas não obedece uma cronologia linear, por exemplo, os únicos títulos ligados parecem ser "Antes- e Depois da Festa", com a falta destacada na obra da prometida Festa do título.

Assim, antes de começar o primeiro 'capítulo' do 'romance' ou o primeiro 'conto' chamado "Documentário" (outro gênero a parte dos dois anticipados), o leitor já está acostumado com a destruição das aparências com respeito a estrutura. O documentário consiste de trechos de reportagens do diário "A Tarde"; de obras literárias de Euclides da Cunha; um registro de nascimento; depoimentos do retirante Marcionílio de Mattos; um poema; e muitos outros, inclusive intercalados *flash-backs* do século passado intercalado . A organização indica uma preferência de 'mostrar' em vez de 'narrar.' [5] A mostra de trechos

diversos e a falta de um narrador do documentário propõe não só 'objetividade' mas induz o leitor a participar para atingir a um significado, unindo os pedaços desse quebra-cabeça. Confirmar que todas as fontes da documentação são autênticas e legítimas não é a proposta do presente trabalho, mas podemos afirmar que a retirada dos nordestinos por causa da seca é fato histórico, tal como o cangaço a procura de trabalho de Virgulino Lampião.[6]

Deduz-se das informações apresentados no livro que um grupo de oitocentos flagelados chegou na praça da Estação em Belo Horizonte em 30 de março de 1970. Quando são mandados de volta, começa um fogo e um motim, resultando na prisão do seu líder camponês Marcionílio de Mattos. Marcionílio morre mêses depois por tiros de agentes da DOPS durante sua 'fuga' desse lugar. O estudante Carlos Bicalho, da Faculdade de Ciências Econômicas, e o jornalista Samuel Aparecido Fereszin são envolvidos, mas não sabemos de que maneira. O espírito revolucionário dos sertanejos é documentado, de Canudos a Lampião. Por exemplo, Marcionílio de Mattos nasce no dia 9 de agosto de 1917, no mesmo dia em que Virgulino ingressa na vida guerrilheira. Segundo consta Mattos, desde seu nascimento já é destinado a seguir a vida revolucionária e morrer herói sertanejo como seu ídolo Lampião.

O leitor observa que o governo e a igreja colaboram com o cangaceiro Lampião; ele é contratado pelo chefe político Floro Bartolomeu e pelo padre Cícero Romão para combater a Coluna Prestes (20).7 Os cinco depoimentos de Mattos (19,20,20, 22, 25) acabam no meio da frase; isso indicaria que o sertanejo não tem voz? Que ninguém o escuta ou dá atenção à miséria do Nordeste? As minhas deduções apontam para uma resposta do leitor, porque os trechos mostrados não dão qualquer interpretação. Esse fenômeno refletiria a atitude de 'mostrar;' que viria

da influência do trabalho jornalístico de Ângelo na revista 'Complemento' em 1957 e da sua coluna "Plantão Literário" que assinou no 'Diário da Tarde' de 1958 a 1960?[8] Robert E. Diantonio responde afirmativamente a essa pergunta:

> His novel combines the art of the fiction writer with the investigative skills of the journalist. It explores the consequences of a specific historical event - a tragic and avoidable riot - that is viewed from the dual perspective of the jounalist's need to clarify facts and the novelist's ability to evoke emotional responses. (18)

Já o segundo 'conto', o 'capítulo do livro ' entitulado "Boda de Pérola", não contém os mesmos elementos jornalísticos, uma vez que que não tem trechos apresentados como fontes, mas observa-se a falta o narrador. Uma história de amor é contada e lembrada pelo marido e depois pela mulher de um casal. A nova narração se experimenta abruptamente, mas nos requer o tedioso trabalho de construir um significado como nos trechos anteriores. No mesmo momento se sente a desorientação total de escutar alguém que não conhecemos nem entendemos sobre que está falando, e que aparentemente não apresenta nenhuma ligação com o documentário. Depois do choque inicial da leitura sobre política, passamos ao amor romântico que jura morrer antes da velhice, e posteriormente notamos uma antítese do conto de fadas. O 'príncipe', Candinho, e a 'princesa', Juliana, envelhecem e transformam-se respectivamente no 'doido' e na 'puta velha', onde a presença de uma bruxa não é necessária porque ele mesmo quer envenar aos dois. Assim, não se vive feliz até a morte. Além disso, a

mulher tem uma relação adúltera com um rapaz jovem, Carlos. É este Carlos o estudante Carlos Bicalho do documentário? Ainda não se indica no texto uma ligação.

Outra vez, a estrutura revela uma novidade - cada um, a mulher e o marido tem o seu 'foco narrativo.'[9] Candinho utiliza a forma de outro gênero, uma peça de teatro, em suas descrições, com os quatro atos (36-37). A parte narrativa da mulher apresenta conversações íntimas e informativas intercaladas, impressas em negrito, entre a mulher e o jovem amante. O leitor acompanha a mulher nas suas certezas, dúvidas e convicções sobre o veneno no bolo até o fim (aberto) da seção. A imagem de que a juventude e o amor jurado garantem a felicidade, desfaz-se no amanhã. A palavra "amanhã" tanto repetida no 'conto' representa o futuro no qual normalmente os namorados nunca pensam, porque vivem somente no presente. Com a reescritura do romance de amor, o leitor experimenta a 'desconstrução' da aparência do romance tradicional .

O tema da 'desconstrução' de imagens continua na próxima seção do livro "Andrea" que começa com uma indicação que lembra a técnica humorada de confundir ao lector com referências inventadas nos contos do famoso escritor argentino Jorge Luis Borges. Explica-se que "Andrea" é uma biografia, outro gênero literário, que foi encontrada pelo autor entre os papéis de uma personagem do livro. Esta personagem que não se identificará até mais adiante. O fenômeno de encobrir fatos faz parte de uma função narrativa como descreve Roland Barthes: "The 'soul' of any function is, as it were, its seedlike quality, which enables the function to inseminate the narrative with an element that will later come to maturity" (244) Agora sabemos que estamos dentro do pleno 'jogo-obra,' isto é, dois níveis, ficção e nosso mundo 'real', entrelaçam-

se e sobrepõem-se. Finalmente encontramos um narrador omnisciente na terceira pessoa do singular e a narração é dividida em 10 partes numeradas. Através do narrador idealizamos a vida de Andrea que tem como componentes, o casamento com um jovem rico e a chave da felicidade nos romances tradicionais de amor: a beleza. Outra vez vemos uma antítese, a 'desconstrução,' já que posteriormente se descreve a 'verdadera' versão da vida de Andrea. Ela tem relações sexuais com cinco homens: um pleibói, um feio chefe de reportagem casado que zomba dela, um desconhecido, um jovem escritor que foge da cidade e um jovem pintor com quem quer casar-se. Andrea é frígida e o seu noivo é impotente e homossexual. O 'foco do narrador' impõe o sentido de imagem: só se fala de Andrea, e como nas crônicas sociais, nunca sabemos quais os seus pensamentos, o seu 'foco narrativo.' A mulher bonita é apresentada como objeto sexual e centro das atenções. Chega-se a vender um diário obsceno de um jornalista subversivo com detalhes incríveis sobre suas relações íntimas com Andrea. Portanto cai o véu, revela-se a verdade em oposição às aparências, quando o diário é revelado durante uma festa. Coincidentemente, a festa ocorre no mesmo dia do incidente da praça, caracterizando uma ligação entre "Andrea" e o "documentário".

Já em "Corrupção", temos três vozes (não se pode identificar como são os personagens porque não estão desenvolvidos): o pai Cléber, a mãe Lenice e o filho Robertinho. O tempo é definido (1941-1946) e a falta de um narrador omnisciente faz com que cada um dos três tenha o seu 'foco narrativo', revelando no texto os conflitos mais íntimos de uma família disfuncional. Os três convivem num triângulo amoroso no qual a mãe percebe o filho como uma barreira entre ela e Cléber. O pai tem uma relação peculiar com o filho: os dois voltam para casa sempre sujos,

vermelhos e cúmplices. Cúmplices de que? A mãe afirma: "são esquisitos com esse amor deles. . . A culpa não é de Robertinho, agora é tarde" (71, 72). O abuso sexual do filho pelo pai é implícito; assim, outra imagem, a da família feliz, é 'desconstruída'.

Jorge Paulo de Fernandes, o personagem de "O Refúgio" é um jovem rico, solteiro, advogado admirado e um dos dez rapazes mais elegantes de Belo Horizonte em 1970—mas só quando atua fora da sua casa. Um narrador omnisciente descreve suas ações e sabemos seus pensamentos numa língua vulgar. Este narrador 'desconstrói' a imagem positiva do advogado admirado e revela um homem egocêntrico, mau educado (dedo na nariz, acariciando os seus genitais etc.), desorganizado, machista, abusando da sua empregada. Dorrit Cohn aborda o conhecimento íntimo das personagens:

> If the real world becomes fiction only by revealing the hidden side of the human beings who inhabit it, the reverse is equally true: the most real, the "roundest" characters of fiction are those we know most intimately, precisely in ways we could never know people in real life. (5)

Jorge é um personagem 'redondo' ou 'completo' neste sentido. O seu grande problema é sua amante Mônica, que de acordo com as aparências sociais não o ama, o que ele trata de revelar num jogo enganoso. Ele parece o 'bonitão' perfeito, mas não corta as unhas dos pés nem arruma as roupas espalhadas no quarto porque "Ninguém está vendo" (84, 85). Na verdade ele é uma pessoa insegura que reza a Deus por proteção quando sai do seu refúgio. Jorge e Andrea são as imagens burguesas, o status quo que está sendo 'desconstruido' no texto. Também os

problemas desses dois mostram o grande contraste com a luta pela sobrevivência dos sertanejos. Jorge lê no jornal a notícia sobre a seca no Nordeste e dos 50 mil retirantes, "Ah, isso é exagero de jornal. Meio Maracanã. - Essa não." (79). O tipo urbano burguês está tão longe da miséria que a notícia nem lhe parece possível. O tempo narrativo é limitado das 6:05 às 9:35 da noite, quando Jorge se prepara para ir a festa de Roberto Miranda (suspeitamos de que essa é a mesma festa do noivo de Andrea).

Em "Luta de classes", o 'conto' mais curto, o mundo burguês e o do trabalhador se sobrepõem para terminar em uma briga entre Ataíde, o humilde, e Fernando, o burguês. Esta história nos é contada de uma maneira nova, em que uma frase substitui a outra com a descrição do outro narrado com uma certa distância [10]; essa substuição destaca o contraste que se acumula no encontro incidental. "Preocupações, 1968" mostra, narrado em primeira pessoa do singular, as angústias do momento histórico, através de duas perspectivas de: a) 'uma senhora mãe de um rapaz,' e de b) 'um delegado de polícia social.' O leitor assume pelo texto que no governo de Gen. Artur da Costa e Silva existiam muitas demostrações políticas, especialmente de estudantes. Em dezembro de 1968 se instituiu o Ato Institucional V, ementa constitucional que cancelou os direitos civis dos cidadãos brasileiros. Outra vez a narração é apresentada de uma maneira criativa, intercalando as preocupações da mãe dentro de uma prece, o 'Pai Nosso.' Ela pede que o seu filho Carlinhos (seria a mãe de Carlos Bicalho?) não acabe preso, ou morto por essas "bombas de gás que decerto...machucam, não só têm gás" (96). Por outro lado, a policía vê o conflito contra os estudantes, de acordo da perspectiva do governo:

> ...esse novo fantatismo, a loucura mística dos jovens. Estávamos tão confortáveis com a Nova Ordem, tão seguros no nosso trabalho, certos da queda da inflação, da alta da Bolsa, da vitória na Copa, do aumento da renda per capita, do desenvolvimento do Nordeste - e vem essa grande conspiração e fanáticos perturbar nossas certezas. (102)

O que se destaca é a preocupação com as mudanças (jornais falando de sexo, jovens tirando roupa nos teatros, nos cinemas, nas praias, a presença de hippies sem-vergonha fumando maconha) e o desaparecimento das certezas. Ao 'romance' *A festa* se pode aplicar a denominação 'Zeitroman'[11], entretanto esta noção se destaca neste 'conto' representando o tempo histórico do autor, Ivan Ângelo.

Em "Antes da Festa" o leitor se converte em 'detetive', tratando de descobrir as diferentes vozes narrativas, seja de um narrador omnisciente ou diferentes 'personagens' em diversos espaços e a distintas horas. Mas, aparentemente, todas as ações ocorrem no mesmo dia: o dia da festa e o dia do acontecimento do motim com os sertanejos na praça. Pode-se construir, então, um significado, especialmente quando os narradores e ou espaços se repetem. Por exemplo, 13 anotações do escritor (sem hora indicada): Três da Redação do Correio de Minas Gerais, oito do Bar e Restaurante Lua Nova, sete da Praça da Estação, quatro da Farmácia e Drogaria Nossa Senhora do Carmo na rua Grão Mogol, outras duas da Rua Grão Mogol, uma do Apartamento 11, e muitas outras só mencionadas uma vez. A pesar das repetições de lugares, as informações recibidas retratando diversos 'focos' narrativos, o autor reescreve uma conversa quase idêntica, mas para acrescentar um desfecho diferente. Nas duas versões Samuel liga para o doutor

Jorge, um advogado, pedindo ajuda dele para Carlos que foi preso como agitador. O primeiro desfecho no texto, na Farmácia e Drogaria Nossa Senhora do Carmo, rua Grão Mogol as 21h27m, o doutor promete que vai tratar do problema "Amanhã, meu amigo, deixa isso para amanhã" (115). Em contraste, a segunda ligação, com o mesmo título, mas temporalmente um minuto anterior 21h26m, acaba com a exclamação de Samuel, "O filho da puta" (117) , indicando que o advogado desligou.

É a primeira vez que o leitor tem a certeza de que todos os 'contos' são interligados porque alguns 'personagens' reaparecem, como por exemplo, Andrea. Deduz-se que muitas pessoas se preparam para a festa quando ao mesmo tempo o repórter Samuel trata de conseguir ajuda para o estudante Carlos Bicalho, que foi preso. O leitor lembra os nomes de Samuel e Carlos do documentário e pouco a pouco vai recebendo outro pedaço do quebra-cabeça.

As "Anotações do escritor" no texto situam-se entre as novas tendências da arte ficcional dos anos 70. Nestas técnicas o auto-questionamento do autor/escritor se reflete no texto fragmentado. O escritor do texto, talvez o alterego de Ivan Ângelo, anota cinco hipótesis que lhe impedem de escrever ao escritor: "Hipótese um: medo de crítica e eu disfarço como escrúpulos de escrever um livro inútil. . . . Hipótese cinco: tem muita porra estéril derramada por aí e eu não quero ser mais um punheteiro" (123). Deve-se recordar o caráter fictício desse autor/escritor, ". . . with a narrative of fiction, where the role of narrator is itself fictive, even if assumed directly by the author"[12]. As anotações podem tratar-se, primeiro do 'romance', como a pesquisa sobre o filho Robertinho (113) ou de vários outros assuntos políticos como a censura no Brasil (123) e o 'assasinato de JFK' (119,120). Também descreve

preocupações literárias, numa maneira cômica, até sarcastica, como no caso de García Márquez e Borges (124). O 'escritor' explica que as anotações "São projetos, frases, idéias para contos, preocupações literárias, continhos relâmpagos, inquietações" (117). Assim queria estar junto com o protagonista da história que está escrevendo, Samuel o "outro autor". A presença das opinões do autor sobre literatura na obra acrescenta um 'foco narrativo' especial:

> ...the author himself takes part in the narrative, thus establish ing perspectives which would not have arisen out of the mere narration of the events described. Wayne Booth once called this the technique of the "unreliable narrator, ...
> (Iser 289). 13

As repetidas reflexões sobre a ação de escrever enfatizam o aspecto fictício da obra. Isso aumenta em dois níveis, primeiro, quando personagens no Bar e Restaurante Lua Nova 20h12m discutem Literatura, "Tanta gente parando de escrever e quem não tem nada a dizer começa a dizer. ... é que há certos assuntos que não dá para o cara ir escrevendo, hoje. Hoje, veja bem, 1970." (122). No segundo nível, na máxima ficionalidade que o leitor experimenta quando os personagens já mencionados no bar discutem o mesmo assunto que preocupa o escritor das anotações. Um exemplo disso é o tema do "judeo refratário" ou seja, o que nenhuma pressão consegue destruir no homen (115): "O Judeu Refratário... Tem sentido a gente escrever esse negócio de judeu, hoje?" (122). Então, o escritor das anotações, bem como outros personagens questionam-se sobre a escritura, que aumenta a compreensão fictional da obra pelo leitor.

Em "Depois da Festa" o leitor começa com o índice dos destinos dos personagems (por exemplo na página 139, "Carlos Bicalho, o estudante da Página 21) dando-nos informações que são questionadas com "necessárias? surpreendentes? valiosas? complementares? desnecessárias? inúteis?" (135). Este último 'capítulo' é o instrumento chave para o entendimento do enredo e das ligações com os outros 'capítulos'. Porém, Ivan Ângelo não nos apresenta soluções, mas exige que o leitor retroceda constantemente às páginas anteriores para seguir as diversas tramas. O leitor tem que se decidir entre envolver-se no trabalho tedioso de voltar a cada momento, procurando páginas já passadas, ou de continuar lendo sem preocupar-se com páginas indicadas. Notamos que a complicadíssima estrutura de *A festa* é comparável com a estrutura de *Rayuela,* com o seu "Tablero de dirección. Contudo, em A festa, o leitor segue do começo do livro na página 15 do "Documentário" até a última página 133 de "Antes da Festa" em ordem numérica continua. Mas, o leitor descobre no capítulo "Depois da Festa" que e necessario reler 'contos' passados para ver não sómente todas as ligações, mas também descobrir 'personagens' antes nem percebidos.

Conclui-se em "Depois da Festa" que Samuel Aparecido Ferezin foi morto na praça e Carlos foi preso por dois anos. Estes dois chamados 'instigadores', na realidade envolveram-se noincidente do praça de forma acidental, terminando um por pagar com sua vida e o outro com a destruição de sua família e carreira. Devido a limitações de espaço, no presente trabalho não tratamos todas conexões entre os fragmentos de *A Festa* , pois seria um trabalho de tese. Entretanto, destacamos as referências a Deus (141, 153, 159), a 'personagens menores' e a uma anotação do escritor, em que explica a estrutura do livro.

Os 'personagens menores,' mencionados anteriormente , como o pai de Andrea (51) e a empregada Maria de Jorge (77), agora assumem destinos extraordinários. O pai se torna 'doido' e foge para viver numa ilha paradisíaca (149) e Maria que começou a ver a Nossa Senhora, parou de trabalhar, reuniu um grupo de beatas e partiu numa Cruzada (155). Também assinalamos a morte de Humberto Levita, o que se revela como o delegado da polícia social dos "Preocupações, 1968" e morreu de rir literalmente (140). Estes destinos esquisitos e irônicos são um bom contraste aos destinos tristes dos outros 'personagens'.

O jogo com as aparências continua nesta última parte do livro, em que vimos que Carlos e Samuel só foram bodes expiatórios, e que as informações do diário de Samuel, depois de um interrogatório de Andrea na DOPS, foram atribuidos a Haroldo, que deleita-se em contar histórias sexuais. Tudo isso constitui-se em 'falsa aparência,' já que os detalhes vieram de Roberto, o noivo dela, para que Samuel possa escrever uma biografia de Andrea (que na realidade lemos em "Andrea"). Apenas depois de passar por varios níveis de complexidade descobrimos a fonte e o autor da biografia. Esta serve como veículo de conexão do texto concreto que lemos com o mundo ficcional dos personagens do texto (lembrar-se que tinhamos lido a obra da personagem que foi encontrada pelo autor de*A Festa*). Outro jogo é o plano da morte por 'roubo', aparentemente, do investigador Punzinho que termina com a pergunta incrédula de Ataíde "Mas por que Cremilda quis, ela mesma, dar as facadas?" (189). Cremilda nunca revelou expeicitamente a tortura física e psicológica que ela aguentou por causa dele. O último jogo do autor com o leitor é o da empregada do Professor Cândido e Juliano que foram envenados com arsênico e quando estão em perigo de morrer no hospital, a sua empregada Lady passa a ser a

suspeita número um (143). Já sabemos do 'conto' "Bodas de Pérola" em que o professor foi o culpado e que Lady é aparentemente a assassina; assim temos o fim desse 'conto' aberto.

O leitor já percebeu a importantíssima falta evidente de um 'capítulo' chamado "A festa" como indica o título do livro. O escritor das anotações nos informa que o seu livro é um fracasso. Originalmente deveria dividir-se em três livros separados de "Antes da Festa, A Festa e Depois da Festa" mas chegou à conclusão de que o livro "existe sem a parte do meio, mas isso não me impede de enxergar a fissura. É claro que eu não vou deixar o leitor perceber isso." (168) Evidentemente percebemos essa ruptura. Para nossa surpresa, ele tem três laudas escritas dos acontecimentos durante a festa que deixou fora da obra, contudo, seu amigo está lendo sempre acompanhado por nós. O escritor percebe o seu livro como 'pão sem miolo' e recebe críticas fortes do seu colega ao texto, tais como: o mau gosto do "negócio de peidar de Jorge" (172) e que "seja melhor o conto das Bodas no começo do livro." Entretanto o autor defende a importância da estrutura na obra:

> Eu abro com os documentos e vou até á fábula, no fim, quando a personagem se funde com o diabo (disse o escritor, satisfeito com a oportunidade de explicar que havia pouca coisa não intencional no livro). (171)

O amigo também critica a interferência constante do autor no episódio de Andrea, que supostamente foi escrito pela 'personagem' Samuel. Vemos os vários níveis de ficcionalização com o que Ângelo confronta o leitor, primeiro com o escritor de anotações auto-questionando-se, segundo, com outros personagens no restaurante discutindo sobre

escritura e depois com um amigo do escritor criticando o que escreveu.

Uma maneira de encararmos e solucionarmos os desafios da estrutura de Ivan Ângelo e apresentar uma 'resposta do leitor' seria a ação de 'Konkretisation'[14],

> . . . the written part of the text gives us the knowledge, but it is the unwritten part that gives us the opportunity to picture things; indeed without the elements of indeterminacy, the gaps in the text, we should not be able to use our imagination. (Iser 283)

Observamos em *A festa* uma dúvida a respeito da eficiência da voz autoral e dos 'vazios' no texto; ambos abrem um espaço de liberdade para o leitor e convocam sua participação e cumplicidade na organização da obra. Existem muitas teorias para a 'resposta do leitor' mas "They are united in one thing: their opposition to the belief that meaning inheres completely and exclusively in the literary text"[15]. As estratégias da estrutura de Ivan Ângelo fazem do 'romance' um livro subversivo,[16] uma subversão presente nas 'partes não escritas' como afirma Iser, que emerge somente através de uma 'resposta do leitor'. Cada um enche os vazios existentes no texto, mas nenhum leitor de forma necessariamente igual. Escondidas na estrutura são inúmeras instruções complexas, como as de um Bildungsroman (não no sentido do protagonista, mas do leitor) e o leitor segue essas pistas para chegar às conclusões: de que *A festa* não somente critica o milagre econômico (a festa que não foi) dos militares e o seu regime de opressão, mas também a negligência histórica da miséria do Nordeste por todos os governos brasileiros. Além disso, há uma crítica forte à esquerda e a todos os revolucionários,

que vai de Canudos a Lampião e até os anos 70; que a esperança e a luta constante só levam a uma coisa: a continuação da violência (que mostra a "última festa" de Roberto) e aos governos ineficientes. O desmantelamento e a destruição das aparências que analizamos, por exemplo do romance tradicional, da família funcional, da jovem e bela Andrea e do admirado advogado Jorge destaca o estado de 'decadência' da sociedade. O 'estado' da sociedade Ivan Ângelo mostra o 'estado' do governo e sua oposição. A estrutura complexa do livro e a falta destacada do 'conto' "A festa" produz uma certa resposta do leitor: a triste resposta por parte do leitor é que a festa dos militares nunca aconteceu, como a dos revolucionários de todas as épocas, como a do ex-presidente Collor de Mello. Aparentemento houve mudança, mas na 'deconstruída' verdade os brasileiros são privados da desejada, transformação política, social e econômica. Deste modo a 'deconstrução' de uma variedade de aparências sociais e políticas pela estrutura de A festa é uma abordagem de acordo com a resposta do leitor.

—Sylvia C. Blynn-Avanosian
University of California, Los Angeles

Notas

[1] Diana Sorensen Goodrich: "The very denomination 'reader response criticism' indicates that a particular field of discourse has been allotted to him" (3). Neste trabalho utilizo a palavra inglesa 'reader response' ou uma das suas traduções "resposta do leitor" ou "reação do leitor."

[2] 'Deconstrução' no sentido de Jacques Derrida, *Of Grammatology* , (1-73). "Within the closure, by an oblique and always perilous movement, constantly risking falling back within what is being deconstructed, it is necessary to

surround the critical concepts with a careful and thorough discourse-to mark the conditions, the medium, and the limits of their effectiveness and to designate rigourously their intimate relationship to the machine whose deconstruction they permit; and, in the same process, designate the crevice through which the yet unnameable glimmer beyond the closure can be glimpsed" (14). O 'reader response' construi entendimento do 'unnameable glimmer.'

3 H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception* , (50).

4 Capítulo 3: "The Reader's Literary Repertoire: Genres and Intertextuality" (57).

5 Para mais infromações sobre esse assunto ver "Telling and Showing", *The Rhetoric of Fiction* , Wayne C. Booth.

6 a) José Américo de Almeida documenta o problema num diálogo entitulado 'Eram verdadeiras ondas humanas procurando fugir da fome,' (211) parte do capítulo VII 'O combate à seca,' *O Nordeste e a política* , Aspásia Camargo.
b) Sobre Lampião e seus cangaceiros ver *Vida, paixão e mortes de Corisco, o Diabo Louro* , Paulo Gil Soares, *Gente de Lampião: Sila e Zé Sereno* , Antônio Amaury Corrêa de Araújo e *Como dei cabo de Lampeão* de Capitão João Bezerra.

7 Ao longo do trabalho, cito *A festa*, Vertente Editora Ltda: São Pualo, 1976.

8 Informação do artigo "Literatura, a maneira de Ivan Ângelo entender seu povo" de Cremilda Medina, (9).

9 Prefiro utilizar o termo 'focalization' (foco narrativo) de Gérard Genette ao vocabulário limitante de 'ponto de vista' e 'perspectiva'. *Narrative Discourse* , (189-194. Este trabalho, por não ser um estudo de narrotologia, não se distingue entre cada tipo de 'foco' narrativo de Genette, mas os três tipos "nonfocalized narrative", "internal focalization" a) "fixed" ou b) "variable" e o "external focalization" mostram a limitação dos termos ponto de vista' e 'perspectiva'.

10 Ver 'Variation of Distance', *The Rhetoric of Fiction* , Wayne C. Booth, (155).

11 'Zeitroman' ('era, period, times, novel'). No alemão, o termo se refere a novelas cuja principal preocupa ção é a crítica da época em que o autor vive. A dictionary of Literary *Terms and Literary Theory* , J. A. Cuddon, (1051)

12 Ibid Gnette nota 9 (213).

13 Sobre o 'narrador não confiável', *The Rhetoric of Fiction* , Wayne C. Booth,

(211, 339).

14 'Konkretisation' (realization), palavra utilizada por Wolfang Iser, *The implied reader* , que ele emprestou de Roman Ingarden, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* , (49).

15 *Reader-Response Criticism* ' from formalism to post-structuralism', ed. Jane p. Tompkins, (201).

16 Ivan Ângelo escreveu os primeiros esboços do romance em 1963, interrompeu em 1964, quando caiu o governo de João Goulart e a falta de liberdade no país provocou um longo intervalo literário na vida do escritor, que só em 1974 retoma *A festa*. *A festa* sai em São Paulo em 1976, na França *La Fête Inachevêe* em 1979 e nos Estados Unidos *The Celebration* em 1982. Fonte ibid nota 8.

Obras Citadas

Almeida, José Américo. *O Nordeste e a política*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Amaury Corrêa de Araújo, Antônio. *Gente de Lampião: Sila e Zé Sereno*. São Paulo: Traço, 1987.

Ângelo, Ivan. *A festa*. São Paulo: Vertente, 1976.

Barthes, Roland. "An Introduction to the Structural Analysis of Narrative". *NLH*, 6, Winter 1975.

Bezerra, João. *Como dei cabo de Lampeão*. Recife: Massangana, 1983.

Booth, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: U of Chicago P, 1961.

Cohn, Dorrit. *Transparent Minds : Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. New Jersey: Princeton UP, 1978.

Cuddon, J. *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Cam bridge: Blackwell, 1991.

Derrida, Jacques. *Of Grammatology.* Baltimore: John Hopkins UP, 1976.

Diantonio, Robert. "The Confluence of Mythic, Historical, and Narrative Impulses in Ivan Ângelo's *A festa* ." *International Fiction Review,* 14 :1 (Winter 1987).

Gennette, Gérard. *Narrative Discourse.* Trans. Jane E. Lewin. New York: Cornell UP, 1972.

Ingarden, Roman. *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks.* Tübingen: Niemeyer, 1968.

Iser, Wolfgand. *The Implied Reader.* Baltimore: Johns Hopkins UP, 1974.

Jauss, Hans-Robert. *Pour une estétique de la réception.* Trans. Claude Maillard. Paris: Gallimard, 1978.

Medina, Cremilda. "Literatura, a maneira e Ivan Ângelo entender seu povo." *Minas Gerais Suplemento Literário,* sábado 13 de abril de 1985.

Silva, Maria da Conceição. "A Posição do Leitor na Ficção Brasileira." *As Tramas da Leitura.* Rio de Janeiro: Cátedra, 1989.

Soares, Paulo Gil. *Vida, paixão e mortes de Corisco, o Diabo Louro.* Porto Alegre: L&PM , 1984.

Sorensen Goodrich, Diana. "The Reader and the Text: Interpretative Strategies for Latin American Literatures." *Purdue University Monographs in Romance Languages* . Vol. 18. Amsterdam/Phila delphia: John Benjamins, 1986.

Tompkins, Jane. *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism.* Baltimore: John Hopkins UP, 1980.

Mester, Vol. xxiv, No. 1 (Spring, 1995)

Do "Para inglês ver" ao "Para brasileiro entender": escrevendo o socio-texto homo-erótico brasileiro

A Roberto Reis, in memoriam

Começamos com uma declaração fundamental, que norteará este trabalho: o Brasil é o único país da América Latina com uma tradição coerente de teorização sobre a sexualidade. De fato, o Brasil pode contar, bibliograficamente falando, com os primeiros textos sobre a homossexualidade: O Bom-Crioulo (1895) de Adolfo Caminha e O cort*iço* (1890) de Aluíso Azevedo. É verdade que o romance de Caminha utiliza a figura do homossexual como eixo de várias linhas de força do poder, poder étnico, racial, social e sexual: se bem que Caminha não se interesse numa defesa do homossexual (antes tende a lamentar a situação do marginalizado), acaba fornecendo o primeiro retrato do novo fenômeno constituído pelo discurso juridico-médico da época. No caso de *O cortiço*, o enredo em torno de Pombinha, embora ocupe apenas um fragmento deste romance naturalista, desempenha um papel crucial pois, em certa medida, constitui o ponto de contato entre o nacional e o estrangeiro. Além disso, a experiência da jovem com a cortesã libidinosa e lésbica provoca a maturidade menstrual da moça, possibilitando assim que passe a ocupar seu lugar produtivo no esquema social. Estes dois textos estabelecem uma tradição, não só em termos do tratamento mais ou menos explícito da sexualidade na literatura brasileira, mas também da homossexualidade muito antes da temática

se tornar comum, nos últimos vinte anos, na literatura latinoamericana. Parker, em seu estudo *Bodies, Pleasures, and Passions,* ao detalhar o desenvolvimento da ideologia da higiene sexual no Brasil, mostra como falar do sexo queria dizer basicamente falar da necessidade do seu controle no âmbito da administração da sociedade moderna. Neste sentido, seria impossível encontrar na bibliografia oitocentista análises que propiciassem qualquer dimensão de "liberação sexual", sendo estas obras, na sua maioria, dignos exemplos—e, no seu momento, influentes—da tecnologia do sexo e do corpo.

Peter Fry, na coletânea de ensaios intitulada *Para inglês ver: identidade e política na cultura brasileira,* estabelece dois princípios para a pesquisa sobre o tema: 1) a(s) ideologia(s) sexual(is) no Brasil nada têm a ver com o aberto erotismo que as interpretações paradigmáticas—especialmente as do turismo estrangeiro—pretendiam fornecer, nem se vinculam às versões da cultura popular que se prestam a rápidas imagens de carnalidade libidinosa; 2) o discurso oficial do sexo no Brasil tem como agenda fundamental apresentar um conceito "civilizado" do país, no qual as possíveis fontes de libidinosidade desaparecem, sanitarizam-se ou ficam circunscritas (ademais de serem entendidas sobretudo em termos oposicionais perante critérios europeus e ocidentais) à cultura indígena, à cultura negra, à cultura imigrante e em toda cultura que seja um amálgama de qualquer elemento não-"branco". Aliás, a cultura "branca" se normaliza e fica regulada de maneira a proprocionar uma sólida base de decência, adequada, como que "para inglês ver". Se é necessário fornecer ao o inglês (aqui entendido na acepção de um observador externo, provavelmente um estrangeiro) certa imagem social de uma sexualidade higiênica, ativamente cultivada, é também rigorosamente preciso oferecer à contemplação do olhar de quem está

fora uma vigorosa depuração de quaisquer elementos em dissonância com tal imagem social. Este duplo processo embutido no projeto oficial no que diz respeito ao sexo—depuração e culto—constitui o núcleo gerador de estruturas ainda muito resistentes à mudança no Brasil, e cujo reforço funcionou, efetivamente, como uma dimensão importante do golpe militar do 64. Para consolidar este discurso hegemônico, Fry alude à premissa, na história institucional do Brasil, da medicina e da psicologia; seu intento vem a ser, no fundo, uma recodificação destes dados, lançando mão, agora, de uma teorização pelo viés da antropologia social. Por exemplo, a antropólogo abre o capítulo "Da hierarquia à igualdade: a construção histórica da homossexualidade no Brasil" com a seguinte colocação:

> Este ensaio constitui uma contribuição à sociologia do conhecimento: o conhecimento da sexualidade masculina no Brasil. Seu pressuposto é que a sexualidade, como tudo que é em princípio natural, é limitada e controlada através de conceitos e categorias construídas historicamente. Pretendo investigar a construção das categorias sociais que dizem respeito à sexualidade masculina no Brasil, numa tentativa de desfocar a discussão da sexualidade do campo da medicina e da psicologia para colocá-la firmemente no campo da antropologia social. (87)

Se deixarmos de lado, por ora, um necessário questionamento sobre os pressupostos teóricos da antropologia social, é evidente que as propostas de Fry funcionam aqui para fomentar várias redefinições: 1) há fluidez na conjugação da homossexualidade e da sexualidade

masculina: não serão a mesma coisa, mas também não parecem ocupar, digamos, categorias rígidamente distribuitivas; 2) trata-se do "conhecimento", entendido implicitamente em contraposição com a "ideologia" subjacente ao processo dinâmico anteriormente descrito; 3) ao mesmo tempo que o teórico estará revisando a construção do discurso sexual oficial e pormenorizando a tecnologia detonada pelos campos da medicina e da psicologia, ele fica, por outra parte, compelido a dar conta das dimensões do texto social que tradicionalmente caiam fora desse discurso, entre os quais figurariam os temas da sexualidade entre os grupos subalternos convocados nas referências explícitas, nos parágrafos que seguem ao citado, às pesquisas sobre os cultos afro-brasileiros; 4) o título mesmo do ensaio refere-se a um programa social além do estritamente sexual, qual seja o tópico da relação entre hierarquia e igualdade (ou de como o discurso oficial da sexualidade engendra uma hierarquia que afeta todas as esferas da estrutura social), além de sugerir que uma consideração sobre a igualdade sexual não pode deixar de provocar uma reestruturação das relações sociais. A ironia do título geral das investigações de Peter Fry deriva da confrontação entre o projeto do antropólogo—descrever a ideologia hegemônica da sexualidade brasileira e analisar os vastos fenômenos na vida atual que excluem essa ideologia—e a conseqüência, para o saber cultural, das distâncias que se estabelecem entre ambos os projetos:

> Emfim, fui levado a chegar além do candomblé para inglês (ou francês, no caso) ver. E vi o que não queria ver. Em vez de união e confiança mútua, vi desunião e desconfiança. Em vez de um povo unido contra o que considerava seus opressores, vi um povo jogando o mesmo jogo desses opressores. Mas como

> poderia ser diferente? Seguramente o tipo de ditatura que se desenvolveu no Brasil não surgiu num vácuo cultural. Fui levado a pensar que o autoritarismo e a prepotência dos governantes estavam sendo construídos com tijolos culturais já moldados. (14)

A solitária tarefa do antropólogo que escreve ainda nos resquícios do contexto da ditadura trata-se de muito mais do que simplesmente revisar ou ampliar o expediente científico.

Luiz Mott tem participado ativamente do Grupo Gay da Bahia. Este grupo é, possivelmente, o primeiro movimento homossexual da América Latina organizado com propósitos coerentes; dotado de um programa de intervenção em múltiplos níveis (acadêmico, cultural, social), o grupo sem dúvida possui uma enorme visibilidade. Mott tem três estudos de capital importância para a pesquisa da sexualidade no Brasil: O *lesbianismo no Brasil* (1987), *Escravidão, homossexualidade e demonologia* (1988), e *O sexo proibido: virgens, gays e escravos nas garras da Inquisição* (1988). No seu conjunto, estes estudos constituem um programa intelectualmente unificado, cujo sentido essencial se marca na exposição do terceiro deles:

> Quando possível avançaremos hipóteses sobre a extensão numérica e/ou geográfica de [dos] comportamentos [sexuais], embora nosso escopo seja mais humilde: mostrar sem intenções generalizantes, que a imaginação lúbrica dos escravos e seus descendentes foi muito mais variada, rica e libidinosa do que os historiadores tradicionais se permitiram imaginar. (19)

Esta observação não deixa de ser sumamente curiosa pois—como marca Fry, e como fica insinuado em Mott—o discurso oficial sobre a sexualidade dos escravos, assim como no caso de outros grupos marginais, enfatiza (se é que não inventa) comportamentos julgados indiciais de inferioridade racial e de bestialidade ameaçante, ao menos tempo que tende a ignorar dados inconvenientes para a construção ideológica e a contemplação de leitores decentes:

> Percorrendo as intimidades eróticas e as práticas sexuais dos africanos e seus descendentes no Brasil escravista, além da constatação de que mesmo cativos, o sexo e a sexualidade representam um domínio privado que *dificilmente os senhores conseguiam controlar*, não obstante, a análise de tais comportamentos obriga-nos a dar razão ao ensinamento antropológico quando postula ser o erotismo conduta fundamentalmente cultural, inexistindo portanto uma "moral natural", *cabendo-nos a tarefa primordial de desmascarar e denunciar quaisquer dogmatismos sexológicos*, seja do cristianismo, do islamismo ou dos orixás, que desrespeitem o direito fundamental de todo ser humano, de com liberdade mútua, fazer do sexo fonte de prazer e amor, e não de opressão. (74; grifos meus)

Com o propósito de efetuar um meta-comentário à agenda de Mott, gostaria de destacar duas observações na passagem citada: 1) ao contrário da antropologia científica de Fry, Mott tem um compromisso claro com a concientização libertária, o qual obrigaria a uma análise das implicações ideológicas que se desprendem do trecho "desmascarar e denunciar quaisquer dogmatismos sexológicos"; 2) a reunião de virgens, gays e

escravos num mesmo estudo, se bem que estes temas sejam enfocados em estudos individuais, implica uma articulação nuclear que sustente os três. Em termos da exposição, as conexões passam pelo duplo discurso das ênfases em oposição aos silêncios dos "dogmatismos sexológicos", os quais fundamentam a persequição e o controle dos três grupos. Estes se convertem em paradigmas generalizantes de comportamentos mais específicos, com base em identidades processadas através de fenômenos sexuais, por imaginários que possam ser estes processos no que tange aos dados históricos. Virgens, gays e escravos pertenceriam a esferas sociais diferentes, mas o discurso oficial do sexo os inclui em formas homológicas que permitem o seu tratamento em conjunto neste estudo. Em *Escravidão, homossexualidade e demonologia* é possível identificar a mesma racionalidade para aglutinar diversas pesquisas.

O lesbianismo no Brasil teria que ser o estudo mais notório de Mott, por ser a única monografia dedicada ao tema na América Latina. Os escritos sobre a experiência do lesbianismo—seja em termos de análise científica, seja em termos de criação cultural—constituem ainda um campo bastante reduzido. A única exceção, na forma de uma produção contínua, tanto em termos de postulações teóricas como em termos de textos poéticos e narrativos, encontra-se entre as escritoras chicanas. Com efeito, existe uma uma considerável bibliografia que explora algumas idéias fundamentais sobre o papel da mulher lésbica dentro do feminismo chicano, o qual é ainda mais notável quando se observa o alcance sempre circunscrito da produção dos gays chicanos. De todas as maneiras, Mott aprofunda nas dimensões socio-históricas no Brasil, com um registro de fontes primárias e secundárias impressionante, fornecendo assim um trabalho que poderia servir de modelo para

outras sociedades americanas.

Se Fry utiliza basicamente um critério da antropologia profissional e Mott o do compromisso ativista, partindo de princípios da sociologia analítica, Glauco Mattoso perfila-se como uma voz essencialmente poética na radiografia da sexualidade brasileira. Autor de uma vasta bibliografia de escritos poéticos e narrativos, Glauco colaborou com a publicação de duas revistas cruciais na promulgação da cultura gay no Brasil, *Lampião* e *Revista dedo mingo; jornal dobrabil*, da década do 70 e do 80, respectivamente. Já escrevi em outro estudo sobre um dos textos chaves de Mattoso, *Manual do pedólatra amador; aventuras & leituras de um tarado por pés* (1986; veja-se a versão em quadrinhos, *As aventuras de Glaucomix o pedólatra*; 1990). Naquela oportunidade, meu interesse era sublinhar como este texto—uma mistura de informação erudita que provém da formação do autor como bibliotecário profissional e de especulações desenfreadas sobre os impulsos eróticos—constitui o único tipo de discurso que disseca uma tecnologia do saber sexual numa sociedade como a brasileira: a necessidade de evitar reproduzir os conhecimentos científicos das sumidades estrangeiras (os dogmatismos sexológicos, de que fala Mott), permite as divagações sem fronteiras, resultando neste caso, numa proposta que ressalta as vantagens de ser um "tarado por pés", um adepto do sexo sujo, interessado literalmente no chulé. É importante frisar que tal estratégia erótica permite transar numa boa sem o risco de contrair AIDS: este manual de um poeta nacional legitima—"terapeuticamente", por assim dizer—a liberação da praga internacional. A sexologia do primeiro mundo (ponto de refutação tanto em Fry como em Mott) e a AIDS não pertencem, é óbvio, às mesmas esferas significantes, mas o repúdio de uma atinge claramente a outra no denso panorama do desejo que Mattoso esboça

no seu livro, cuja linguagem e cujas ilustrações (acrescentadas na versão em quadrinhos) evidentemente não são para inglês ver.

Gostaria finalizar com uma alusão a outro texto de Mattoso, tão ausente como o *Manual* nas bibliotecas dos Estados Unidos. Refiro-me a *O calvário dos carecas; história do trote estudantil* (1985), que parece ser apenas uma recompilação de material sobre o ritual sádico entre os grupos de estudiantes brasileiros (quando veteranos "iniciam" os calouros, via de regra raspando-lhe a cabeça). O livro envere da ainda pelas conexões do trote com instituções similares européias e suas coincidências norte-americanas, com o objetivo de proporcionar imagens mórbidas sobre costumes e práticas que alguns considerariam bárbaros e outros, contudo, julgariam necessários para a consolidação do grupo. Mas Glauco pretende analisar o vínculo de tais fenômenos com o exercício do poder—e, bem mais importante, com a reprodução do poder na sua transmissão de uma turma, de uma geração à outra. Ainda mais, o livro examina como esta estrutura do poder se fundamenta no imperativo da violência e da humilhação para alcançar a inscrição do noviço como aspirante ao poder, já que estas práticas têm como característica um sadismo cujo conteúdo homo-erótico fica reprimido ao mesmo tempo em que se impõe como instrumento principal do processo de iniciação. Não diferindo substancialmente do método que identificamos em Fry e Mott, Mattoso vê na coincidência de fenômenos localizados nas sociedades brasileira, alemã e norte-americana um padrão que se repete, por meio do qual o poder se fundamenta na violência e na humilhação. Estas, presentes em vastos setores da sociedade brasileira, compõem a base daquele poder considerado legítimo, particularmente em sua versão militar, em que se consuma o paradigma do grupo fechado e ritualizado. Por este motivo, não era

mero acaso que *Calvário* só tenha sido publicado em outubro de 1985, poucos meses depois da transição da ditadura militar à democracia civil.

Os textos destes três pesquisadores—o antropólogo, o sociólogo e o poeta-bibliotecário—fornecem interpretações da sexualidade (e, em grande medida, da homossexualidade) no Brasil que se distanciam muito do critério da decência nacional: decência que deveria disciplinar o comportamento sexual dos indivíduos. Niguém seria ingênuo de acreditar que as versões descritas neste pequeno ensaio constituem a "verdade" da(s) ideologia(s) sexuais no Brasil: elas são, ao invés, outras ideologias que reclamam o mesmo meta-comentaário a que elas submeteram textos anteriores. Entretanto, o que é indubitável no três casos é que, diante dos dados sobre a materialidade da sexualidade brasileira o inglês—seja o observador interno, seja o observador externo—não pode deixar de ficar apavorado com o que estes tratados expõem para ele ver.

—David William Foster
Arizona State University

Obras Citadas

Foster, David William. "Some Proposals for the Study of Latin American Gay Culture." 25-71. *Cultural Diversity in Latin American Culture.* Albuquerque: Uof New Mexico P, 1994.

Fry, Peter. *Para inglês ver: identidade e política na cultura brasileira.* Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

———, e Peter MacRae. *O que é homossexualidade.* 7a ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

Mattoso, Glauco. *Manual do pedólatra amador; aventuras & leituras de um tarado por pés.* São Paulo: Expressão, 1986.

———, e Marcatti. *As aventuras de Galucomix o pedólatra.* São Paulo: Quadrinhos Abriu; Quadrinhos Fechou, 1990.

Mott, Luiz. *Escravidão, homossexualidade e demonologia.* São Paulo: Ícone, 1988.

———. *O lesbianismo no Brasil.* Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

———. *O sexo proibido: virgens, gays e escravos nas garras da Inquisição.* Campinas: Papirus , 1988.

Parker, Richard G. Bodies, *Pleasures, and Passions; Sexual Culture in Contemporary Brazil.* Boston: Beacon, 1990.

Mester, Vol. xxiv, No. 1 (Spring, 1995)

Um Realismo Mágico no Brasil?: Um Levantamento

A questão do "realismo mágico" nas suas várias manifestações possíveis, como o fantástico, o real maravilhoso, etc., é no mínimo problemática. A começar pela definição, há muitas divergências entre a crítica. Daí a declarar se existe uma espécie de realismo mágico no Brasil é outro passo complicado. Um dos maiores estudos do gênero em língua portuguesa, o livro *O realismo maravilhoso* (1980) de Irlemar Chiampi, ignora qualquer contribuição de escritores brasileiros na área. Isto deve-se em parte à dificuldade em determinar uma definição universalmente aceita do gênero. No entanto, em todo o debate sobre o gênero destaca-se um elemento quase constante: o caráter cultural latino-americano desta expressão literária.[1] Enfocando um sentido assim específico do termo "realismo mágico," podemos aplicá-lo a um conjunto de obras brasileiras que incluem o modo fantástico nas suas narrativas, a fim de determinar a inclusão da literatura do Brasil nesta manifestação cultural ibero-americana.

Discartando o primeiro sentido de realismo mágico proposto por Franz Roh em 1925, por se tratar de um estilo pós-impressionista na pintura, podemos, mesmo assim, encontrar inúmeras tentativas de definir o gênero. No entanto, essenciais ao presente estudo são os conceitos salientados por Alejo Carpentier ao tratar do "real maravilhoso" no prólogo do seu romance *El reino de este mundo* de 1949, e por Tzvetan Todorov na sua análise estrutural do gênero fantástico de 1970. Carpentier destaca que nas Américas, o maravilhoso constitui

parte integrante do meio, que é um componente vivo da realidade: como "patrimonio de la América entera [...] Lo *real maravilloso* se encuentra a cada paso en las vidas de hombres" (120).[2] Todorov introduz a noção de aceitação, por parte dos personagens e por parte do leitor. Ao concluir a narrativa, o leitor precisa decidir se as "leis da natureza" permanecem intactas e permitem uma explicação dos fenomenos descritos. Caso contrário, trata-se de literatura maravilhosa (41). Enquadrando este conceito na definição de Carpentier, a aceitação ou não por parte dos personagens é chave: para compor parte da realidade americana, o maravilhoso, a *magia*, tem que ser aceita como elemento verossímil pelos próprios personagens. Este conceito remonta à análise literária de Roger Caillois que declara que o maravilhoso não cria nenhuma ruptura na coerência do universo (9), e ao estudo antropológico de Claude Lévi-Strauss, "Le Sorcier et sa magie" (The sorcerer and His Magic). O antropólogo enfatiza três níveis de aceitação necessários para a "eficácia das práticas mágicas": primeiro, o próprio feiticeiro precisa acreditar na sua magia; depois, o paciente ou vítima precisa acreditar; e finalmente, o meio social precisa ter um ambiente condizível com a aceitação da magia (168).

Evidentemente há muita discussão quanto às diferenças mais pormenorizadas entre o fantástico, o maravilhoso e o realismo mágico, que escapam ao âmbito deste levantamento. No entanto, em seu artigo "Para una revalidación del concepto *realismo mágico* en la literatura hispanoamericana," Jaime Alazraki sintetiza um sentido fundamental na base dos elementos acima citados. Ele conclui que há três aspectos essenciais a um entendimento do realismo mágico: 1) o realismo, isto é o intento de reprodução mimética na narrativa; 2) a presença do fantástico ou do mágico; e 3) a apresentação desta magia como parte de

um retrato da cultura americana. Junto a estes, a crítica Beatriz de Castro Amorim, ao analisar as obras de Mário de Andrade e de Moacyr Scliar, adiciona a condição de "dudas en cuanto a las ideas preconcebidas acerca de la realidad" (367) provocada no leitor. Se aplicamos estes conceitos básicos à esfera literária brasileira, encontramos uma série de obras que correspondem ao sentido fundamental do realismo mágico.

Na história da produção literária no Brasil, quase sempre houve uma presença do fantástico. Desde os autos religiosos do padre José de Anchieta no século XVI, aparecem elementos sobrenaturais na literatura que provêm das culturas indígena e europeia. Nas lendas e nos mitos de qualquer cultura haverá algo do fantástico: deuses, monstros, fadas, etc. O que distingue o realismo mágico destas outras manifestações do maravilhoso é a intenção mimética tanto no aspecto realista, quanto no retrato da cultura americana. Assim, quando Machado de Assis escreve *Memórias póstumas de Brás Cubas* em 1881, ele está seguindo a tradição clássica da *menipéia*, do gênero cômico-fantástico dos "diálogos dos mortos," como observa José Guilherme Merquior (6).[3] Não se trata de uma intenção de demonstrar o caráter único das Américas, aquilo que Carpentier identifica como a "maravilhosa realidade" (116) do cotidiano.

É a partir do romance *Macunaíma* de Mário de Andrade, publicado em 1928, que se pode falar de um uso do fantástico com a intenção explícita de retratar a sociedade brasileira. No entanto, este romance, que o próprio autor chamou de "rapsódia," falta justamente o realismo narrativo que caracteriza o gênero aqui estudado. Em vez de realismo mágico, *Macunaíma* expressa uma transformação da realidade brasileira deste século numa fusão com a magia mítica indígena.

Outra presença de um universo fantástico na literatura surge na obra de Murilo Rubião, publicada em quatro etapas a partir da década

de 1940. No conjunto de contos que forma a obra de Rubião, há uma oscilação entre o maravilhoso e o realista, todos os contos possuindo elementos dos dois pólos. Alguns, como "Os dragões" (1965), são de uma expressão quase puramente alegórica. A narrativa mostra o tratamento de uns dragões que aparecem numa cidade do interior, e que são marginalizados e explorados. Outras narrativas utilizam o fantástico para desenvolver um conflito psicológico, como "O pirotécnico Zacarias" (1947), em que o narrador, um homem atropelado, ressuscita da morte e enfrenta o ostracismo da sociedade. Também, encontra-se aquilo que Todorov define como "o estranho": isto é, ocorrências esquisitas mas sem uma presença explícita do fantástico. Deste modo, Rubião cria "A cidade" (1965), em que toda uma comunidade age de maneira ilógica com um forasteiro que acaba preso por "fazer perguntas." E há o conto mais conhecido do autor: "O ex-mágico da Taberna Minhota" (1947). Uma das primeiras histórias deste escritor, "O ex-mágico" relata a vida de um homem que faz magias, até sem querer. Numa tentativa de suicídio, por não agüentar mais o tédio de uma vida mágica, ele se emprega numa Secretaria do Estado, pois "Ouvira de um homem triste que ser funcionário público era suicidar-se aos poucos" (56). Ele não morre, mas a burocracia mata seus poderes mágicos. Todos estes contos tem um fio condutor comum: utilizam o fantástico para tratar do isolamento do indivíduo dentro de um contexto social brasileiro.

De modo parecido com o da obra de Rubião, José J. Veiga desenvolve um ambiente onírico na sua obra. A partir de *Os cavalinhos de Platiplanto* (1959), Veiga tem-se destacado justamente pela utilização de elementos estranhos na sua ficção. Também parecido com Rubião, Veiga não trata de uma identidade nacional mas sim faz um retrato do cotidiano

brasileiro. José Aderaldo Castello observa que, apesar das "libertações oníricas ou fantásticas" na obra de Veiga, "quase todos os contos se apresentam equacionados com o universo rural [...]. Sente-se sempre a presença desse universo sertanejo, interiorano, com seus valores e sua rotina de vida" (6). Não obstante, o mecanismo empregado pelo escritor é mais o estranho do que o fantástico ou a "magia" como definidos por Todorov e Alazraki.

Utilizando elementos sobrenaturais para retratar a realidade brasileira, em 1971, Erico Verissimo escreve *Incidente em Antares*. Nesta obra, o escritor gaúcho adota o fantástico para criticar a sociedade e a política no Brasil, criando outro espaço ficcional no interior do estado muito parecido com o da sua grande trilogia, *O tempo e o vento* (1949-62). Como naquela obra monumental, aqui Verissimo traça todo o desenvolvimento histórico do estado. Porém, o autor logo subverte o aparente historicismo da narrativa ao introduzir sete mortos que se ressuscitam e voltam à cidade para reclamar um enterro decente. A voz destes defuntos, e entre eles uma vítima de tortura política, forma uma denúncia da sociedade superficial e materialista que aceita calada os abusos do governo. Escrito logo depois do Ato Institucional V, que suprimiu os poucos direitos civis restantes depois do Golpe de '64, o livro é um ataque direto ao governo totalitário que então controlava o país. Num momento final de crítica, a narrativa termina com uma nova versão "oficial" do incidente titular, eliminando qualquer referência aos acontecimentos fantásticos por serem subversivos e perigosos.

Mais recentemente, outro escritor gaúcho, Moacyr Scliar, tem-se aproveitado muito de acontecimentos maravilhosos nas suas narrativas. Quase sempre presente é a questão judaica, e tudo quanto isso implica em termos místicos e cíclicos. Por exemplo, em *A estranha nação de Rafael*

Mendes (1983), isso manifesta-se na forma de um nome que se repete ao longo dos séculos, traçando assim toda a história judia até os descendentes modernos dos cristões novos que podem ignorar seu passado cultural. Numa maneira que lembra a *Cien años de soledad* do escritor colombiano Gabriel García Márquez considerado um dos maiores exemplos do realismo mágico , Scliar cria uma espécie de personagem coletivo: todos os Rafael Mendes se acumulam, em termos de experiência pessoal e histórica, no último personagem deste nome. Desta forma, Scliar emprega o estranho para formular uma identidade para um setor significativo da sociedade, ao mesmo tempo em que ele traça todo o perfil da história do Brasil.

Desde *O carnaval dos animais* (1968) Moacyr Scliar tem desenvolvido o fantástico, às vezes beirando a fábula, na sua ficção. Mas é com *O centauro no jardim* (1980) que Scliar utiliza um elemento absolutamente maravilhoso, o centauro, para expressar a realidade da condição de ser judeu e gaúcho. O título é uma referência ao conto do norte-americano James Thurber, "The Unicorn in the Garden" (1940) e ao símbolo regional do gaúcho montado como "o centauro dos pampas." Nesta narrativa, Scliar apresenta a história dos judeus no Rio Grande do Sul através da vida do narrador Guedali, o centauro.[4] O caráter fantástico do personagem determina isolamento e marginalização social, finalmente superado com o conformismo conseguido através de uma operação que elimina a parte equina do centauro. Não obstante, enquanto a ciência apaga a visibilidade da magia, a alteridade do protagonista permanece no seu interior. Puxando o lado gaúcho da imagem, a parte cavalo também representa a liberdade, a possibilidade de "galopar pelo pampa." Entretanto, esta liberdade também é restringuida pelo conformismo. Finalmente, ao concluir a narração, o

autor apresenta uma versão "oficial" da história, que lembra à conclusão de *Incidente em Antares*; Guedali reconta tudo, obrigado por pressões sociais a eliminar, a contragosto, qualquer aspecto sobrenatural. Se tomamos a codificação de Carpentier em que o fantástico, o mágico, representa o caráter único das culturas americanas, tanto no caso de *Incidente em Antares* quanto no de *O centauro no jardim*, este abafamento da magia também apaga parte da identidade nacional.

O maior exemplo popular da literatura brasileira é, sem dúvida, a obra de Jorge Amado. Como retratos sobretudo do povo da Bahia, os romances escritos por Amado incluem uma abundância de elementos sobrenaturais, apresentados através do candomblé, uma das religiões afro-brasileiras. Já em *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua* (1959), o escritor baiano cria um espaço onírico, maravilhoso, em que o defunto Quincas se re-anima por uma última noite de festa e vagabundagem. Mas ao longo da narrativa, Amado sempre mantém a ambigüidade: é um bêbado apoiado nos ombros dos companheiros, ou um cadáver a ser arrastado pelos amigos embriagados na cachaça e na tristeza do luto? Menos milagroso ainda é *A tenda dos milagres* (1969), um romance permeiado de candomblé. Porém, a crença é apresentada não como magia, e sim como traço cultural popular. Como declara o personagem principal, Pedro Archanjo: "os orixás são um bem do povo. A luta da capoeira, o samba-de-roda, os afoxés, os atabaques, os berimbaus são bens do povo" (285).

No entanto, em 1966 Amado publica uma das suas obras mais populares, *Dona Flor e seus dois maridos*. Aqui ocorre verdadeira magia: a volta do espírito do falecido primeiro marido para satisfazer a viúva já recasada. Apesar de interpretações psicológicas possíveis, no contexto ficcional todos aspectos dos acontecimentos fantásticos explicam-se

através do candomblé. Orixás lutam com orixás, mandingas prendem espíritos, seres incorpóreos interagem fisicamente com o mundo dos vivos. Amado enriquece o enredo na base das crenças populares, aqui não desmentidas pelos personagens ou pelo ponto de vista narrativo. É a manifestação da magia que dá identidade à cultura brasileira.

O objetivo deste estudo não é o de meramente categorizar uma série de obras brasileiras como exemplos de um determinado gênero. Aquilo não levaria a um entendimento maior da literatura em si. O propósito deste levantamento é demonstrar que as caraterísticas do realismo mágico reconhecido, aquilo que faz do gênero uma expressão literária viva da cultura das Américas, está também presente na podução ficcional do Brasil. Ainda mais, a intenção dos autores brasileiros aqui apresentados é a mesma dos outros que utilizam o realismo mágico em outros países: a de ilustrar a fusão cultural que se deu lugar neste continente, e que cria a identidade única da região. Como observa Carpentier, para os europeus o chamado "Novo Mundo" igualava em maravilhas a imaginação ocidental:

> Bernal Díaz, sin sospecharlo, había superado las hazañas de Amadís de Gaula [...]. Había descobierto un mundo de monarcas coronados de plumas de aves verdes, de vegetaciones que se remontaban a los orígenes de la tierra, de manjares jamás probados, de bebidas sacadas del cacto y de la palma. (114)

O absurdo, o "impossível," acontece na América Latina. Se por um lado a magia e o misticismo permeiam o cotidiano, coisas extraordinárias também tomam lugar nos meios mais "realistas" da História: um chefe de Estado que governa através de uma revolução popular, uma eleição

indireta, um golpe de estado, e um voto livre, direto, nesta ordem; ou as complicações políticas que levaram à Presidência um chefe do partido no poder como candidato de uma aliança da oposição. Como diz García Márquez, na "realidad [de la] vida latino-americana [...] suceden las cosas más extraordinarias todos los dias" (*Novela* 20). Autores como Murilo Rubião, Moacyr Scliar, Jorge Amado e Erico Verissimo incorporam este espírito do absurdo numa ficção que retrata e comenta a realidade "mágica" do Brasil.

—Theodore Robert Young
Florida International University

Notas

1 É óbvio que pela mera combinação de uns elementos realistas e outros fantásticos podem existir obras "mágico-realistas" oriundas de outras culturas fora da América Latina. Nesta aceitação mais ampla, caberiam vários romances do português José Saramago, do italiano Italo Calvino, e da inglesa Virginia Woolf, entre outros. Não obstante, o enfoque deste estudo é na elaboração do gênero como fenômeno cultural da região latino-americana, como indica Jaime Alazraki. Ver a seguir.

2 Carpentier revisou o prólogo (que só saiu na primeira edição de *El reino de este mundo*) e o incluiu sob o título "De lo real maravilloso americano" na coletânea de ensaios *Tientos y diferencias*.

3 Mikhail Bakhtin, no seu estudo da *carnavalização* na sociedade e na literatura, descreve o elemento absurdo da menipéia: "We have uncovered in the menippea a striking combination of what would seem to be absolutely heterogeneous and incompatible elements: philosophical dialogue, adventure and fantasticality, [...] and so forth" (134). Gary Vessels aplica esta noção de Bakhtin a *Incidente em Antares*, entre outros romances de Erico Verissimo, no artigo "Érico Veríssimo, o fantástico, e a tradição menipéia."

4 É interessante notar que o nome "Guedali" é o diminutivo de "grande" em

hebraico: *gdl* ("grande") + *li* (diminutivo). Evidentemente, há várias interpretações possíveis do sentido de grandeza diminuída, do óbvio corpo centaurino já sem a parte cavalo até a diminuição do conformismo.

Obras Citadas

Alazraki, Jaime. "Para una revalidación del concepto *realismo mágico* en la literatura hispanoamericana." *Homenaje a Andrés Iduarte.* Clear Creek, IN: American Hispanist, 1976, 9-21.

Amado, Jorge. *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua. 1959. 61ª ed.* Rio de Janeiro: Record, 1989.

———. *A tenda dos milagres.* 1969. 28ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1982.

———. *Dona Flor e seus dois maridos.* 1966. 45ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.

Amorim, Beatriz de Castro. "Del mágico realismo de Mário de Andrade hasta el realismo mágico de Moacyr Scliar." *Romance Languages Annual* (Purdue U) 1 (1989): 366-371.

Andrade, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter.* 1928. 20ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics.* Ed., transl. Caryl Emerson. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.

Caillois, Roger. "De la féerie à la science-fiction." *Anthologie du Fantastique.* Tome I. Paris: Gallimard, 1966, 7-29.

Carpentier, Alejo. Prólogo. *El reino de este mundo. 1948.* Re-editado e ampliado em "De lo real maravilloso americano." *Tientos y diferencias.* Montevideo: Arca, 1967. 103-121.

Castello, José Aderaldo. "Do Real ao Mundo do Menino Possível." *Os melhores contos de J. J. Veiga.* São Paulo: Global, 1989.

Chiampi, Irlemar. *O realismo maravilhoso.* São Paulo: Perspectiva/ Série Debates, 1980.

García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad.* 1967. 3ª ed. Madrid: Cátedra, 1987.

García Márquez, Gabriel, y Mario Vargas Llosa. *La novela en América Latina: diálogo.* Lima: Universidad Nacional de Ingeniería, 1967.

Lévi-Strauss, Claude. "The Sorcerer and his Magic." *Structural Anthropology.* Transl. Claire Jacobson and Brooke Schoepf. New York: Basic Books, 1963. Transl. of "Le Sorcier et sa magie." *Les Temps Modernes* 41 (1949): 3-24.

Merquior, José Guilherme. "O romance carnavalesco de Machado." *Memórias póstumas de Brás Cubas.* De Machado de Assis. 8ª ed. São Paulo: Ática, 1981. 5-9.

Rubião, Murilo. *O pirotécnico Zacarias.* {Antologia de *O ex-mágico da Taberna Minhota* (1947), *A estrela vermelha* (1953) e *Os dragões e outros contos* (1965)}. 1974. 11ª ed. São Paulo: Ática, 1986.

———. *O convidado.* São Paulo: Quíron, 1974.

Scliar, Moacyr. *A estranha nação de Rafael Mendes.* 2ª ed. Porto Alegre: L & PM , 1983.

———. *O carnaval dos animais.* 1968. 3ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1978.

———. *O centauro no jardim.* 1980. 2ª ed. Porto Alegre: L & PM , 1983.

Thurber, James. "The Unicorn in the Garden." *Fables for our Time and Famous Poems Illustrated.* 1940. In: *The Thurber Carnival.* New York: The Modern Library, 1957.

Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: a structural appraoch to a literary genre.* 1970. Transl. Richard Howard. Ithica: Cornell UP, 1993.

Vessels, Gary M. "Érico Veríssimo, o fantástico, e a tradição

menipéia." *Letras de Hoje* 28.3 (set 1993): 145-151.

Verissimo, Erico. *Incidente em Antares.* 1971. 31ª ed. Rio de Janeiro: Globo, 1988.

———. *O tempo e o vento: O continente.* 2 vol. Porto Alegre: Ed. Globo, 1949; *O retrato.* 2 vol. Porto Alegre: Ed. Globo, 1951; *O arquipélago.* 3 vol. Porto Alegre: Globo, 1962.

Mester, Vol. xxiv, No. 1 (Spring, 1995)

José de Alencar's *Iracema* and the Ambiguities of Writing as Translation

José de Alencar's work occupies a special place in the history of the Brazilian novel. Alencar was one of the founders of novelistic practice in the country (Sommer 140), and the author of two of Brazil's most beloved narratives: *O Guarani* (1857) and, the subject of this essay, *Iracema* (1865). These two novels deal with interracial loves between Amerindians and Portuguese colonizers. *O Guarani,* as part of its complicated plot, narrates the platonic love affair between a male Amerindian and a Portuguese woman. *Iracema,* the subject of this essay, describes the relationship between an Amerindian woman and a Portuguese soldier. Because both novels represent the contact between the conquering Portuguese and the native inhabitants of what is now Brazil, they have been read as attempts to discover what constitutes the basic characteristics of the Brazilian nation. In other words, they have been interpreted as literature about national identity (Wasserman 190; Sommer 140-41).

While *O Guarani* is closer to the patterns of the nineteenth century European novel (Wasserman 200), *Iracema* has the additional interest of being a "prose experiment."[1] Alencar designates the latter text as experimental because he describes it as a "translation" of images and ideas that originate in the Tupi language of the Brazilian Indians. He claims in the postscript to *Iracema,* the "Carta ao Dr. Jaguaribe," that:

> Sem dúvida que o poeta brasileiro tem de traduzir en sua lingua as idéias, embora rudes e grosseiras, dos indios; . . . é preciso que a língua civilizada se molde quanto possa à singeleza primitiva da língua bárbara; e não represente as imagens e pensamentos indígenas senão por termos e frases que ao leitor pareçam naturais na boca do selvagem (89).[2]

In this manner, Alencar presents *Iracema*, if not as a direct translation of any particular aboriginal "text," at least as an attempt at incorporating Amerindian modes of thinking and expression into the nineteenth century novel.

It is not surprising that Alencar's "translational" practice has been celebrated.[3] After all, unlike much Latin American literature, it presents itself as trying to include the Amerindian, not only as the subject matter of the text, but also as its principal formative element. It is possible to see in *Iracema*'s assimilation of Amerindian "images and thoughts" within a European language and literary genre, an early example of a literary practice that later would be called "transculturated" by Angel Rama, "heterogeneous" by Antonio Cornejo Polar, and praised by both authors.[4] Nevertheless, "translation," as a figure and as a practice, is much more ambivalent than some critics of Alencar in their celebratory stance have admitted. In this essay, I intend to concentrate on the ambiguities of translation, as explained by literary theory,[5] and as manifested in Alencar's own literary practice. Moreover, I will show how the contradictory elements present in the theory of translation, and in Alencar's "practice," can serve as a key to reading other contradictory aspects of the novel, especially those found at the level of the story.

Iracema narrates the romance between Martim Soares Moreno, a Portuguese soldier allied with the Pitiguara Amerindians, and Iracema, the daughter of a Tabajara Amerindian priest. Although Iracema is dedicated to the cult of Tupã—the highest deity of the Tupi—and expected to remain a virgin, she falls in love with the Portuguese soldier. After seducing him while he is under the influence of a hallucinatory potion, she escapes with him and Poti, Martim's Indian friend, to the coastal areas controlled by the Pitiguaras. To make matters worse, the Pitiguaras and the Tabajaras are enemies, even though they are presented as speaking the same language, and as having the same religion and traditions. At first, Iracema and Martim are happy together, but later he becomes nostalgic for Portugal. In order to assuage his nostalgia, he fights for the Pitiguaras, leaving Iracema for extended periods of time Even her pregnancy does not keep him at her side. Iracema slowly loses the will to live, but manages to give birth to a son, Moacir. Martim arrives in time to receive his son from the dying Iracema. Years later, Martim will return to colonize the area where he lived with Iracema, and Poti will convert to Catholicism and vow fidelity to the Portuguese crown. But a deep nostalgia for Iracema will characterize the rest of Martim's life.

Haroldo de Campos, the noted Brazilian theorist and poet, has proposed a laudatory reading of *Iracema* as a "translation." For him, in *Iracema*, Portuguese, the language of the former metropolis, becomes "'strange' by the influx of the Tupi paradigm" (15). Campos emphasizes the modernity of Alencar's "translational" practice, since "making" the target language "strange" by submitting it to the influence of the source language is a central concept in twentieth century thinking on translation (18). This concept is defended by Walter Benjamin in

"The Task of the Translator," perhaps the most celebrated essay in the field of translation theory. Nevertheless, it must be remembered that Benjamin's idea of a literal translation—which reproduces the syntax of the source text and the language in which it is written— is the radicalization of ideas maintained by Romantic and post-Romantic thinkers and writers who were Alencar's contemporaries. Benjamin admits implicitly the relationship between his own ideas and those held by the Romantics, who "more than any others, were gifted with an insight into the life of literary works which has its highest testimony in translation" (77). Among these earlier writers, Benjamin singles out Hölderlin as the "prototype" of translational practice (82).

Antoine Berman gives a description of Hölderlin's approach to translating which can be applied to Alencar's text. For Berman, Hölderlin's German translations are characterized by "speaking literal Greek"; a literalness that is also present at the syntactic and lexical levels (168). *Iracema* presents numerous examples of Portuguese being made to "speak literal Tupi"; for instance, the following sentence: "No centro estão os guerreiros do fogo, que trazem o raio" (78)—"In the middle are the fire-warriors, who carry the lighting" (89). "Guereiros do fogo"— fire warriors— replaces "white soldiers" or "Portuguese soldiers", and "o raio"—"lightning"—substitutes "muskets." The reader is able to understand the sentence, but it no longer reads like customary Portuguese. Commonplace words in the target language are replaced with what appear to be literal translations from Tupi. In this new linguistic context, these "translations" gain an added strangeness that enriches the text.

Iracema incorporates Tupi names at the lexical level, while at the syntactical level conventional Portuguese is also "made strange" by the

constant use of translations after a Tupi word. One example is the phrase:"Iracema, a virgem dos lábios de mel" (14)—"Iracema, the virgin with the honey lips" (3)— since, according to Alencar's own footnote, Iracema means "labios de mel"("honey lips") (12). Jacques Derrida has noted that a proper name is "la référence d'un signifiant pur à un existant singulier—et à ce titre intraduisible" (210).[6] Therefore, following a proper name with its "meaning" creates the effect of both translating and not translating. As a common noun, Iracema can be properly rendered in Portuguese as "lábios de mel," while as a proper noun it is impossible to translate. The net result of this practice of following a proper noun with its "translation" is to produce an untranslatable surplus and to make the reader aware of this. Thus, the reader is made to realize the falsity of the promise of total transparency which the Portuguese language, like every language, claims to hold.

Alencar's reiterated use of similes also helps "make strange" the Portuguese language. The following is one many possible examples: "Quando teu filho deixar o seio de Iracema, ela morrerá, como o abati depois que deu seu fruto" 76—"When the White Warrior's son has left the bosom of Iraçéma she will die, like the Abaty after it has yielded its fruit" (86).[7]. The simile, which includes the Tupi word for rice, "abati," expands on what is the main point of the sentence, that Iracema will die after giving birth, but also fulfills Alencar's attempt to use words that "seem natural in the mouth of a savage."

According to the laudatory reading of Alencar as "translator," he was influential in changing Portuguese from an exclusively European language into a Brazilian one. Doris Sommer sees in his work the beginning of a "linguistic emancipation" that reached its culmination in the resolution of the Brazilian Chamber of Deputies to call the national

language Brazilian in 1936 (155).[8] At the literary level, as Campos points out, *Iracema* is the beginning of a "philological revolution" in literature that culminates in the work of twentieth century Brazilian author Guimarães Rosa (21). For both critics, Alencar's work is not only ahead of its time, but establishes the basic patterns that Brazilian literature, according to Campos, and the Portuguese language in Brazil, according to Sommer, are going to follow into the twentieth century. Alencar's text seems to show that Berman's remarks, made while studying the translational theories and practices of German Romanticism, can be applied to Brazil: "the formulation and the development of a national culture of its own can and must proceed by way of translation, that is, by an intensive and deliberate relation to the foreign" (32). In *Iracema*'s case, however, the "foreign" is presented not only as the most Brazilian element in the national culture, but also as its origin.

By letting the "foreign" invade and permeate literary Portuguese, *Iracema* becomes a turning point in Brazilian literature and language. Portuguese, the target language, opens itself to the syntax and lexicon of the source language, Tupi. Furthermore, if we follow the Romantic notion in which a national culture must formulate itself and develop through its relation to the foreign, this opening to a foreign language becomes, not only the moment when Portuguese becomes Brazilian, but also when Brazilian culture emancipates itself from its colonial origin. Since the "foreign" in this case is the Brazilian Indian, one could talk about the "return of the repressed"—in both a historical and psychoanalytic sense—calling into question the language and culture of the conquerors. An additional twist is added by the fact that what is linguistically "foreign," the Tupi language, is, from a cultural, historical, geographical, and even racial point of view, seen by Alencar as the

source—"the fonte"— of Brazil (89).

But despite the favorable interpretation advanced by these critics, Alencar's "translational" practice is not lacking in ambiguities or contradictions. For instance, the Tupi words used in Alencar's novel are, as Campos writes, "invented" (19). In his linguistic inventions, Alencar takes into account the reader's expectations, what seems "to the reader natural in the mouth of savages." This lack of "authenticity" may not invalidate Alencar's aesthetic project, but it makes the apparently privileged position given to the Tupi language questionable. An example of this disregard for the source language can be found in the name Iracema. As I have pointed out, Alencar provides a Tupi etymology for the name, yet, at the same time the word is an anagram for "America." Although it is fitting for the word America to be present in the name of a character that represents allegorically the native American elements in the formation of Brazil, this fact also shows the manner in which the apparent fidelity to Tupi becomes just a cover for the traditional power of the colonizing language to rename at will what has already been named by the colonized language. An additional ironic touch can be found in the fact that the word "America" is itself European, created in honor of Amerigo Vespucci who may have never even visited the continent named after him (Todorov 100). Nevertheless, the name "Iracema" sounds Tupi to the Portuguese (or English) speaking reader. Alencar's utilization of Tupi in his "experiment" is compatible with exoticism. Rather than a true experience of the foreign, it gives the reader an experience mediated by his or her expectations, and the author's parallel freedom to modify, or even invent, the "otherness" to which the latter claims fidelity.

The manner in which Alencar's "Carta" describes this translational

project is also problematic. Alencar refers to the Tupi language in contradictory terms. On the one hand, he writes of Tupi as a "língua bárbara" (89), "barbarian language," and he describes the ideas of the Amerindians as "rudes e grosseiras" (89),"coarse and unrefined"; finally, he refers to the Tupi language as characterized by "certa rudez ingênua de pensamento e expressão" (89), "a certain naive coarseness in thought and expression". On the other hand, he describes Tupi, as mentioned above, as the "fonte que deve beber o poeta brasileiro; é dela que há de sair o verdadeiro poema nacional" (89),"the source from which the Brazilian poet must drink; from which the true national poem will spring." The "civilized language must mold itself to the primitive simplicity of the barbarian tongue"; although Indian ideas are "rude and gross," they "must be translated." Alencar proposes at the same time the superiority of the source language (Tupi) as an origin, while condemning it as "coarse and unrefined," and implicitly placing Portuguese in a position of superiority as a "civilized language."

Alencar tries to solve these contradictions in the comparison of the Tupi language, and its images, to flowers that have to be cultivated: "Se a investigação laboriosa das belezas nativas, feita sobre imperfeitos e espúrios diccionários, exauria o espírito; a satisfação de cultivar essas flores agrestes da poesia brasileira, deleitava" (89)—"If the laborious investigation of native beauties, made by means of imperfect and spurious dictionaries, tired the spirit; the satisfaction of cultivating those wild flowers of Brazilian poetry, was delightful.". This image of the foreign language as a depository of flowers brings to mind one of Herder's reflections about translation: "But I walk through foreign gardens to pick flowers for my language, as the betrothed of my manner

of thinking" (qtd. in Berman 38). Herder, in this reflection, seems to be at the opposite pole from which I have placed Alencar in the earlier part of this essay. Rather than the target language submitting to the influence of the source language, we now have the target language dominating the source language, the latter becoming a storehouse of linguistic elements for the former. Translation becomes a kind of collection. As Dante Gabriel Rossetti writes, "The only true motive for putting poetry into a fresh language must be to endow a fresh nation, as far as possible, with one more possession of beauty" (65). Alencar's image of translation as floriculture is not far from Herder's and Rossetti's vision of translation, except that it shows even less respect for the source language and text, since it emphasizes the translator's importance. She or he modifies the nature of the "source" text; he or she takes "wild" flowers and cultivates them. In fact, the quotation from Alencar could be read as privileging the act of cultivation, of changing a "natural" process to an artificial one like floriculture or agriculture, of changing a natural wilderness into a garden.

From the above, it is clear that Alencar presents his translational project in diametrically opposed terms. He emphasizes the importance of Tupi as an origin by proposing and, at least partially, achieving in his own text that the target language "mold itself as much as possible to the primitive innocence of the barbarian language." But he also foregrounds the primitivism of the same language that is being proposed as an origin. Therefore, the just praise of Alencar's "translational" achievements has often been done through an erasure of his own contradictory aims, images, and proposals.

Nevertheless, it is precisely in the contradictions that characterize

Alencar's relation to the Tupi language that *Iracema* reveals itself as a true "translational project."

Translations are problematic because they have to meet impossible requirements. They must be faithful to the original text and its source language, and, at the same time, be faithful to the target language. Alencar's hesitation between favoring the source language (Tupi) and devaluing it, (which implies valuing Portuguese over it), is only an extreme case of the quandary that characterizes translation: a double fidelity that is impossible. Derrida writes about "la tâche nécessaire et impossible de la traduction, sa nécessité *comme* impossibilité" (215; emphasis in the original).[9] Translation is a task that is both necessary and impossible; nevertheless, it is one constantly being fulfilled.

Alencar's contradictions also parallel another related topic in translation theory: that of translation as questioning, and even subverting, hierarchical relations of origin and supplement. As Derrida has pointed out, a translation is "un moment de sa [the original's] propre croissance" (232);[10] but at the same time, "si l'original appelle un complément, c'est qu'à l'origine il n'était pas là sans faute, plein complet, total identifique à soi" (232).[11]

If Alencar is unable to decide on the primacy of Portuguese or Tupi, alternating in his "Carta" between favoring one or the other, translation theory oscillates between favoring the source or the target language.

One must remember that if at one level *Iracema* possesses translational aspects and can be studied as a translation, it is an autonomous text, and that to talk about translation when dealing with it is, to a large extent, a figure of speech rather than an accurate description. After all, *Iracema*, in spite of its opening to the Tupi language, is not the translation of an earlier Tupi text, but rather an "original" text written by

Alencar in Portuguese.

Nevertheless, as I pointed out earlier in this essay, the ambiguities present in the theory and practice of translation are also manifested at the level of the story told in Alencar's novel. As Doris Sommer points out, *Iracema* "resumes the pattern of chronicles that record endless meetings between white conquerors and easy Indian conquests" (143). But what is interesting about the novel is precisely the way in which Alencar complicates this archetypical story. The relationship between Iracema and Martim differs from other "endless meetings" chronicled. Although the Indian woman is generally described as an "easy conquest," she is still expected to play a passive and submissive role. Iracema, on the contrary, is clearly the active partner, while Martim is characterized by his passivity. From their first meeting, in which Iracema shoots an arrow at Martim, through their first sexual encounter, in which she takes advantage of Martim's hallucination induced by the use of jurema, a psychomimetic plant, Iracema initiates and controls sexual contacts. As Campos writes, "Iracema's 'savage condition' freed Alencar from his conservative inhibitions and from the prejudices of his epoch, allowing him to create a female figure capable of amorous initiatives and sexual realization. . . ." (17 footnote 6). This inversion of the expected roles and behaviors of male and female characters is linked to a subversion of the expected hierarchical relation between the Portuguese and the Indians. Since Iracema is Indian and Martim Portuguese, any modification of the traditional relationship between male and female can be read as a subversion of the parallel hierarchy between European and Amerindian. Moreover, this subversion is thematized, in an even more explicit manner, in the passage where Martim decides to become Tupi, which is presented as a change of

allegiance from Portugal to Indigenous Brazil: "O guerreiro branco não quer mais outra pátria, senão a pátria de seu filho e de seu coração" (66)—"The white warrior no longer desires any other country save the land of his son and of his heart" (73).

In order to become Tupi, Martim undergoes a ceremony where Poti and Iracema not only paint, but, to use the narrator's word, "write" on Martim's body: "Depois variaram os cores, e muitos guerreiros costumaram escrever os emblemas de sus feitos" (67)—"They also varied the colors, and many warriors used to write the emblems of their deeds."[12] Iracema plays a characteristically active role during the ceremony: "Iracema tomou a rama da pena e pintou uma abelha sobre folha de árvore" (67)—"Iraçéma then took the feather-vane, and painted a leaf with a bee upon it" (75). The ceremony concludes with Iracema giving Martin a Tupi name: Cotiabo—the one that has been painted on.

The novel here has practically reversed the "pattern" Sommer writes about: the conqueror has been conquered, the seducer seduced. Rather than Portuguese culture, language and religion being imposed on the Indians, it is Tupi culture, language and religion that is imposed on the Portuguese. Martim even changes his name. Furthermore, the initiation ceremony is characterized by Martim's complete passivity, while Iracema and Poti act (write) on his body. The latter act reinforces the reversal of gender and cultural stereotypes present in the novel, especially when one remembers, as René Jara and Nicholas Spadaccini point out, that "inscription and penetration go hand in hand" (17).

It is precisely after this passage that the narrative takes a turn: Martim sees a ship in the distance, and "a saudade da pátria apertou-lhe no seio" (69)—"the Saudade of his country wrung his breast" (76). It is interesting that the reaffirmation of Martim's Portuguese identity

is linked to the use of the word "saudade," which is frequently considered to be untranslatable because of its complex nuances. It is claimed that this word describes a a feeling not only characteristic of Portuguese and Brazilian cultures but exclusive to them, although it belongs to the same semantic field as the English word nostalgia. The uniqueness of the word "saudade" is evidenced in the maintenance of the Portuguese word in the English translation.[13] In the novel, this reminder of Martim's Portuguese identity is related to his retaking the active role in his relationship with Iracema, who is relegated to a passive and submissive position.

At the end of the novel, when Martim returns, his brief Tupi identity as Cotiabo is completely forgotten. He establishes a Portuguese settlement, and brings with him a Catholic Priest. This ending is nothing less than an inverted version of the "writing" ceremony. If, in the first ceremony, Martim changes his name and becomes Tupi, the ending shows Poti, Martim's Pitiguara friend, converting and changing his name: "Poti foi o primeiro que ajoelhou aos pés do sagrado lenho" (87)—"Poty was the first who knelt at the foot of the Sacred Wood" (100). Later in the same page: "Ele recebou com o batismo o nome do santo, cujo era o dia; e o do rei, a quem ia servir, e sobre os dous o seu, na lingua dos novos irmãos" (87)—He received in baptism the name of the Saint whose day it was, and of the King he was about to serve; besides these two, his own translated into the tongue of his new brethren" (100). Poti's "conversion"—which is religious, political, and cultural—acts as a counterbalance to the ceremony where Martim temporarily became Tupi. Poti goes from being a chief of the Pitiguaras and Martim's "brother," as he constantly describes himself, to submitting to the Portuguese king and the Catholic religion. Moreover the

process by which Poti becomes Portuguese includes the replacement of his original Tupi name with a new Portuguese one. And this new name includes a translation of his Tupi name, Poti, into the European language.[14]

In this manner, the ending completes the restoration of the conventional hierarchical relation between the male/Portuguese and female/Indian that earlier passages had put into question. The novel concludes with the reestablishment of the superiority of the male and Portuguese poles over the female and Amerindian. Nevertheless, the novel is unusual in its hesitation between which pole of the binary opposition to favor.

This inability to fully privilege the Tupi or the Portuguese parallels the contradictions of *Iracema*'s translational project. Just as Alencar the translator hesitates and contradicts himself about the hierarchical positions of the Portuguese and Tupi languages, the narrative hesitates between privileging Iracema/the Tupi/female or Martim/the Portuguese/male. The end result is a novel where each of these characters is dominant and active during part of the narrative. Only at the end are Portuguese colonialism, patriarchy, and language, fully established, but at the price of nostalgia and sadness. Although the outcome—establishment of patriarchy and Portuguese superiority—is not fully subverted, an element of doubt is present in the narrative's ending. Alencar writes about Martim near the end of the novel: "Era sempre com emoção que o esposo de Iracema revia as plagas onde fora tão feliz, e as verdes folhas a cuja sombra dormia a formosa tabajara" (87)—"The husband of Iraçéma never could behold without the deepest emotion the shores where he had been so happy, and the green leaves under whose shade slept the beautiful Tabajára girl" (101). It is noteworthy

that the identity of Martim is described, at the end of the novel, as being based on his relationship with Iracema, the Amerindian woman. Moreover, the conqueror's emotions are not meaningless. After all, "a agra saudade" (87)—" the bitter Saudade" (101)—implies a lack that subverts any claim to hegemonic completion.

Derrida compares a translation to a marriage contract that contains the "promesse de produire un enfant dont la semence donnera lieu à histoire et croissance" (234).[15] If we temporarily read *Iracema* as exemplifying Derrida's phrase, Iracema can be interpreted as representing the source language (Tupi), Martim the target language (Portuguese), with Moacir then being the hybrid result of the influence of the former on the latter: Brazilian Portuguese. Even the phrase, "will give rise to history and growth," coincides with Alencar's belief in the capacity of a Tupi influenced Brazilian Portuguese (which is a language produced by a translational process) to produce "o verdadeiro poema nacional" (89)—"the true national poem."

This does not mean that *Iracema* is an allegory of translation. As David Haberly points out, *Iracema* is a "highly symbolic etiology of the creation . . . of Brazil" (47); and a Brazilian national "creation myth" (48). *Iracema* is a creation myth that is built on the contact between two cultures: the Indian and the Portuguese. It is the myth of "mestiçagem"—a physical, cultural, and spiritual miscegenation,[16] which like translation gives "rise to history and growth," not only in a linguistic or literary sense, but also in a cultural and national one.

Moreover, translation, especially when literal and open to the source language, can be seen as (usually) the most positive version of contact between cultures. Rather than the imposition by force of one culture over the other, translation presents the apparent voluntary

submission of the target language to that of the other. And since translation can be seen as being part of intercultural relationships—as the Romantics proclaimed—it can be interpreted synechdochally as presenting an ethical model that contrasts with the brutal reality of imperialism and domination. Thus, the discourse of translation seems to naturally make the jump from text to language to culture; a jump that is implicit in *Iracema* where language becomes not only the Tupi tongue, but also the "vida selvagem dos autóctones brasileiros," "os modos de seu pensamento, as tendencias de seu espírito, e até as menores particularidades de sua vida" (89)—"the savage life of the autochthonous Brazilians," "their modes of thinking, the tendencies of their spirit, and even the smallest particularities of their life.".

A problem arises when one compares the "myth" created by Alencar with the "reality" of Portuguese conquest and colonization. *Iracema* presents a version of the history of Brazil where the relation between the Portuguese and the Amerindians is basically peaceful, and the subordination of the Amerindian is voluntary, as exemplified by Iracema and Poti. But even the most summary review of the nation's history shows Alencar's description to be false. For instance, John Hemming has calculated that from the time of the arrival of the Portuguese, 1500, to 1978 the Amerindian population decreased from 2,431,000 to 100,000 (492). Alencar presents a rewriting of a history of violence into a myth of the tragic love affair between Iracema and Martim. Interestingly, "myth" was considered the highest form of translation during the Romantic period (Berman 112). Novalis wrote: "The novel, as it were, is free history—the mythology of history, as it were" (qtd. in Berman 112). Yet precisely by writing a novel that is "the mythology of history"—and the "history" in question is the conquest of

the Indian population in Brazil by the Portuguese—Alencar is able to suppress the historical fact of the genocide of the Brazilian Amerindian. Thus, *Iracema* can be seen as translating a history of genocide into a myth of loss and death, but also of the promise of "mestiçagem." Precisely because it fuses "mestiçagem" and translation, *Iracema* is foundational both in a linguistic and a social sense.

If Alencar's translational foundation of a Tupi-influenced Brazilian language and literature is ultimately based on the subordination of the same Tupi language to Portuguese, the promise of "mestiçagem" is based on the suppression of the history of genocide and exploitation of the Brazilian Indian. Furthermore, Alencar's mythologizing of a history of brutality, its replacement by "conciliation and cordiality," responds to the needs and expectations of his Brazilian readers both in his time and ours (Sommer 153). The principal psychological and political need being that of establishing a sense of political and historical difference for the new Brazilian Republic with respect to Portugal (Sommer 140). Therefore, the homology between Alencar, as a "translational" writer, and as a creator of historic, social, and political myths is close to perfect. Alencar in both aspects of his work suppresses elements of the Tupi culture, language, and history, in deference to the Brazilian readers' expectations and needs. But by distorting these elements of Tupi culture, Alencar is able to incorporate them into a new conception of nationality and literature that became the basis for Brazilian national identity.

—Juan E. De Castro
University of Southern California

Notes

1 "Uma experiência em prosa" (*Iracema* 90).

2 "...the Brazilian poet must translate into his language the ideas of the Indians, even though they are coarse and unrefined; . . . it is necessary that the civilized language mold itself as much as possible to the primitive innocence of the barbarian language; and not represent Indian images and thoughts except by phrases and expressions that seem to the reader natural in the mouths of "savages." I have translated all quotations from the "postscript" to the novel, the "Carta ao Dr. Jaguaribe" (88-91), because they are not included in Isabel Burton's English translation of the novel. All other quotations from *Iracema* are taken from her translation. I must also point out that I have used the Portuguese versions of the names of the characters throughout my essay.

3 Haroldo de Campos's "*Iracema*: A Vanguard Archaeography" is probably the most consistently laudatory reading of the novel.

4 See Cornejo Polar 88; Rama 122-23.

5 Two of the most important essays on translation are Walter Benjamin's "The Task of the Translator," and Jacques Derrida's "Des Tours de Babel." I will make use of the insights present in both essays.

6 "The reference of a pure signifier to a single being—and for this reason untranslatable" (166).

7 It is interesting to note the modifications in Burton's translation. She has changed the "c" in Iracema for ç, as well as adding an accent mark not present in the Portuguese. She has also made her translation even "stranger" than the Portuguese original. Her "White Warrior's son" is in the original a simple "teu" (your), and the word Abaty is originally an uncapitalized abati. Burton's addition of "White Warrior" is part of a tendency to use words and phrases associated with North American Indians. Another example can be found on page 96, where the original "cabana"—cabin, hut—becomes "wigwam."

8 In spite of her admiration for Alencar's "linguistic emancipation," Sommer is aware of the ambiguities in his writings. Nevertheless, the connection between the linguistic aspect of Alencar's work and the thematic and allegoric ambiguities found in his novels is not analyzed in her essay.

9 "The necessary and impossible task of translation, its necessity as impossibility" (171).

10 ". . . the translation will truly be a moment in the growth of the original" (188).

11 ". . . if the original calls for a complement, it is because at the origin it was not there without fault, full, complete, total, identical to itself" (188).

12 I have provided my own translation for this passage, because Burton eliminates the word and image of "writing" from her translation: "They also

varied the colours, and many warriors were covered with emblems of their deeds" (74).

13 James L. Taylor, in his *A Portuguese-English Dictionary* translates "saudade" as: "longing, yearning (for someone); 'memory imbued with longing'; fond remembrance; nostalgia, homesickness" (571).

14 The translation of Poti's name into Portuguese is significant because it permits the Brazilian reader to identify this Indian chief with an actual historical figure, Felipe Camarão. Camarão was an Amerindian leader who helped the Portuguese expel the rival Dutch Colonizers from Brazil. See Burns 52.

15 " . . . with the promise to produce a child whose seed will give rise to history and growth" (191).

16 "Miscegenation was the road to racial perdition in Europe, but it was the way of redemption in Latin America, a way of annihilating difference and constructing a deeply horizontal, fraternal dream of national identity" (Sommer 39).

Works Cited

Alencar, José de. *Iraçéma, the Honey-Lips: A Legend of Brazil.* Trans. Isabel Burton. New York: Fertig, 1976.

———. *Iracema: Lenda do Ceará.* São Paulo: Editora Atica, 1991.

Benjamin, Walter. "The Task of the Translator." Trans. Harry Zohn. *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida.* Ed. Schulter, Rainer and John Biguenet. Chicago: U of Chicago P, 1992. 71-82.

Berman, Antoine. *The Experience of the Foreign: Culture and Translation in Romantic Germany.* Trans. S. Heyvaert. Albany: SUNY Press, 1992.

Burns, E. Bradford. *A History of Brazil.* 3rd ed. New York: Columbia UP, 1993.

Campos, Haroldo de. "*Iracema:* a Vanguard Archaeography." Trans. Randal Johnson. *Tropical Paths: Essays on Modern Brazilian Literature.* Ed. Randal Johnson. New York: Garland, 1993. 11-29.

Cornejo Polar, Antonio. "El indigenismo y las literaturas heterogeneas: su doble estatuto sociocultural." *Sobre literatura y crítica latinoamericanas.* Caracas: EFHE, 1982. 67-85.

Derrida, Jacques. "Appendix: Des Tours de Babel." *Difference in Translation.* Ed. Joseph F. Graham. Ithaca N.Y.: Cornell UP, 1985. 209-48.

———. "Des Tours de Babel." Trans. Joseph Graham. *Difference in Translation.* 165-207.

Haberly, David. *Three Sad Races: Racial Identity and National Consciousness in Brazilian Literature.* Cambridge: Cambridge UP, 1983.

Hemming, John. *Red Gold: The Conquest of the Brazilian Indians.* Cambridge: Harvard UP, 1978.

Jara, René and Nicholas Spadaccini. "Introduction. The Construction of a Colonial Imaginary: Columbus's Signature." *The Amerindian Images and the Legacy of Columbus.* Ed. Jara and Spadaccini. Minneapolis: U of Minnesota P, 1992. (1-95).

Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina.* Mexico: Siglo XXI, 1982.

Rossetti, Dante, Gabriel. "Preface to *The Early Italian Poets.*" *Theories of Translation.* 64-67.

Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America.* Berkeley: U of California P, 1991.

Taylor, James L. *A Portuguese-English Dictionary.* Stanford: Stanford UP, 1958.

Todorov, Tzvetan. *The Morals of History.* Trans. Alyson Waters. Minneapolis: U of Minnesota P, 1995.

Wasserman, Renata R. Mautner. *Exotic Nations: Literature and Cultural Identity in the United States and Brazil, 1830-1930.* Ithaca: Cornell UP, 1994.

Mester, Vol. xxiv, No. 1 (Spring, 1995)

The Columbus Letter of February 15, 1493, and the Pero Vaz de Caminha Letter of May 1, 1500: A Comparison

The purpose of this paper is to analyze the letter ascribed to Christopher Columbus and addressed to Luis de Sant' Angel, *escribano de ración* of the Catholic Kings,[1] and compare it to the letter that Pero Vaz de Caminha wrote to King Manuel I,[2] to determine the influence the former may have had on the latter. Interest in this study derives from the fact that the Columbus letter, published early in April, 1493, barely a month after Ferdinand and Isabella received Columbus in Barcelona, constitutes the first published news of the discovery of the New World, gained wide distribution, and continued to be the only published account available at the time of the discovery of Brazil by Pedro Alvares Cabral in 1500.[3] Demitrio Ramos has recently argued that the Columbus letter to Sant' Angel was not written by Columbus, but rather was concocted by Fernando of Aragón and Sant' Angel for political purposes in order to strengthen the Catholic Kings' rights of possession to the West in the Ocean Sea against the claims of the Portuguese.[4] For my part, I shall address Columbus as the author, for I would argue that its authorship by Columbus would conform very well to the latter's long history of self-aggrandizing public relations efforts. For the purposes of this paper, however, the fact that the letter was published, revealing "las Yndias" to the western world, is enough.

My procedure will be to analyze the Columbus letter from the point of view of 1) the expedition and its objectives, 2) the land and its people, 3) and compare this data to the information contained in Caminha's letter, since both letters deal with the first European contact with the flora, fauna, minerals and inhabitants of the New World. Finally, I shall seek to determine whether the Caminha carta reveals any foreknowledge of the Columbus letter.

Analysis of the Columbus letter reveals that the purpose of the expedition was to find riches, saleable commodities, and, above all, gold, a precious metal much in demand in Europe at that time. The destination purportedly sought, but not specifically mentioned, was India. What Columbus found was a number of islands that he supposed signaled the periphery of that great amorphous place the travellers, writers and map makers of those days called "las Yndias", some of whose off shore islands appeared on the maps of the time more or less where they were supposed to be, according to Columbus' view, that is to say, to the west of Europe in the Ocean Sea. He expected that Catayo (Japan) would be found to the west, adjacent to and east of the land of the Great Khan (China), where to its south India would be found. In other words, Columbus believed that the distribution and orientation of the world indicated on the maps he knew were relatively correct. He thus thought that he was on the threshold of reaching his objective, and more especially because the island he named Juana (present-day-Cuba) was so large that he first thought it was Catayo, and the one he named Española was so very rich: "Española es maravilla. Española ...es para desear, e vista es para nunca dexar."

Those islands, according to the Columbus letter, constituted a wonderful, Edenic world abounding in all good things whose simple

people were completely untouched by civilization. Some of the islands were larger than England and Scotland combined, he claimed. All were blessed by a pleasant climate, and numerous ports, some of which were large enough to hold all the ships of the known world. There were high mountains and great plains rich in flora, fauna, minerals, and abundant fresh water, ideal for both grazing and farming, and great forests with all manner of trees. All in all, everything was excellent, readily available for the taking, and capable, so Columbus stressed, of providing Spain with everything she might need. And that was not all, it could also do so as well for all Christendom. Columbus specifically mentions mines of gold and other metals, spices, cotton mastic and lignaloe in unlimited quantities. He also believed that there was rhubarb and cinnamon there, as well as "a thousand significant things I shall find, that the people that I leave there will have found." Among those abundant income-producing items Columbus included all the slaves the Catholic Kings might wish to take from among natives who are idolatrous ("y quantos mandaren cargar, e serán de los ydolatras".)5

Columbus attributed the success of the enterprise, what he called his "great victory," cited in the first line of the text, to the intervention of Providence: "la grand vitoria que Nuestro Señor me ha dado en mi viaje".

The "Carta" by Pero Vaz de Caminha was written on board Pedro Cabral's flagship between April 23 and May 1, 1500.[6] In that letter the king's notary wrote down all that he saw and heard on the armadas' westward sweep from the time seaweed was sighted, suggesting that land was near, until the evening before the fleet departed on the long voyage to round the Cape of Good Hope, continuing on its way to India.[7]

The goal was India. King Manuel the Fortunate was sending Pedro Álvares Cabral to Calecut, a great commercial center in India whose location and richness were already well known through Pedro de Covilhã's reports to King João II in 1491, and very particularly as the result of the historic and spectacular voyage Vasco da Gama had just completed to India in 1498. Therefore, the Portuguese crown, as far as Cabral's armada was concerned, had no interest in China, Japan or, for that matter, the "Indies" of the Ocean Sea.

Brazil, the "Ilha de Vera Cruz", the land Pero Vaz de Caminha described in his "Carta" to Manuel I, was also depicted in Edenic terms. Although the Portuguese were disappointed that it apparently had no gold or minerals of any kind, it did possess mountains and broad plains covered by forests of huge trees, many rivers, good air, an abundant supply of fresh water, and large safe harbors. Since the eyes of the Portuguese were on the spice trade centered in Calecut and on the propagation of the faith in the Orient, the only interest Caminha saw in Brazil's material riches was that it could serve as a useful *pouso* or stopover place for future Portuguese India fleets to take on wood and water before the long journey across the immense South Atlantic to the Cape of Good Hope.

Pero Vaz de Caminha's observations were very objective and he made no reference to anything outside his immediate experience in Brazil as a Portuguese, except to compare the climate of Vera Cruz to that of northern Portugal ("Pero a terra em si é de muito bons ares, frios e temperados como os de Entre-Douro e Minho, porque neste tempo de agora assim os achámos como os de lá") and to liken an old native covered with feathers to Saint Sebastian ("andava por loucania cheio de penas pegadas pelo corpo, que parecia asseteado como São Sebastião.")

Columbus used vaguer terms when comparing the climate of Española to that of Spain in May, and he made comparisons to other places, including Crete, Chios, and Guinea.

The Columbus expedition found two separate groups of inhabitants: The first lived on the second island at the entrance to the Indies. They had long hair and were said to be ferocious and to eat raw, human flesh, and in their many canoes, rob and pillage the inhabitants of the other islands. They were the ones who had contact with the women "without marriage", who had no feminine activities, used bows and arrows, covered themselves with sheaths of copper, and who inhabited the first island toward Spain, where there were no men.

The vast majority of the natives Columbus found, however, were very different. They were very numerous and are described in the letter as living in a state of Edenic innocence in an idyllic land of plenty, where they went naked ("andan todos desnudos, honbres y mugeres, asy como sus madres les paren"), although some women covered their sex with a leaf-like affair of cotton made for the purpose. So well disposed and pliant were the natives, the letter avers, that they could easily be converted to the Catholic faith and thus gain for the Catholic Kings Heaven's rewards. It also seems implicit, given that so much attention is paid in the letter to the search for riches, that such a people could play a useful role in Spain's economic development. They are depicted as having no sense of personal property and as being perfectly gullible in barter, trading gold and spun cotton for broken and worthless things. The implication is that the Spanish monarchs could ask for nothing more:

> Verdad es que después que se aseguran y pierden este miedo,

> ellos son tanto sin engaño y tan liberales de lo que tienen que no lo creerían syno el que lo viese. Ellos de cosa que tengan, pidiéndogela, jamás dizen de no, antes conbidan a la persona con ello y muestran tanto amor que darían los coraçones, y quier sea cosa de valor, quier sea de poco preçio, luego por qualquiera cosa de qualquier manera que sea que se le dé, por ello sean contentos.

So much was this true that Columbus felt it necessary to order his men not to take advantage of the natives : "Fasta los pedaços de los arcos rrotos de las pipas tomavan, y davan lo que tenían como bestias; asy que me paresçió mal, yo lo defendí."[5] Caminha used a similar word, calling the natives of Brazil "gente bestial." He did so, not because of their desire to trade their bows and arrows "por qualquier cosa," which they also did, but rather because with that expression he referred to their rudeness or lack of good manners. The latter was demonstrated by the two young Indians who had received gifts from Cabral, and never returned: "Os outros dois que o Capitão teve nas naus, que deu o que ja dito hei, nunca mais aqui apareceram, de que tiro ser gente bestial e de pouco saber, e por isso são assim esquivos." It is interesting to note that, although both letters refer to the lack of bartering savvy of the natives, it was Caminha, the royal notary accustomed to the etiquette of the court, who called attention to their lack of "good manners". This was the only occurrence in which Caminha made a less than complimentary remark about any of the natives. On the contrary, he lauded them over and over again. Although Columbus called them cowards because they did not use their bows and arrows (as we shall see later), he generally made an effort to gain their good will: "A todo cabo aonde

yo aya estado e podido aver fabla, les he dado de todo lo que tenía, así paño como otras coisas muchas, syn rresçibir por ello cosa alguna." Later he says:

> Y dava yo graçiosas mill cosas buenas que yo llevava porque tomen amor; y allende desto se farán xptianos, que se ynclinan al amor y serviçio de sus altesas y de toda la naçión castellana; e procuran de ayuntar e nos dar de las cosas que tienen en abundançia que nos son neçessarias.

The Portuguese found the natives of the Ilha de Vera Cruz equally skittish and also sought their good will:

> Abasta que ate aqui como quer que se eles em alguma parte amansassem, logo de uma mao para a outra se esquivam como pardais de cevadoiro e homem nao lhes ousa de falar rijo, por se mais nao esquivarem e tudo se passa como eles querem, pelos bem amansar.

Unlike the Spaniards, the Portuguese took no prisoners. Cabral convened the council of captains (Pero Vaz de Caminha also attended), and it was agreed that no natives were to be taken prisoner, inasmuch as it would be more efficient to leave two Portuguese exiles there to learn the native tongue:

> (...) porque geral costume era dos que assim levavam por força para alguma parte dizerem há ali tudo o que lhe perguntam; e que melhor e muito melhor informação da terra dariam dois

> homens destes degredados que deixasse, do que eles dariam se os levassem, por ser gente que ninguém entende.

It was further decided that nothing should be done to upset the natives so that they would remain completely tame and peaceful: "(...) e que portanto, não curassem aqui por força tomar ninguém nem fazer escândalo, para os de todo mais amansar e pacificar." All in all, the reasoning seems very logical, very modern, that is to say, Renaissance in character, and in conformity with Caminha's own respect for the natives and open-minded attitude concerning the novelty of the New World he was witnessing.

Columbus gave the natives high praise for their intelligence and skill as sailors and as builders of canoes, noting that they knew the islands well, ranged in trade over all of them, and had canoes that could hold up to eighty rowers, which they could propel at incredible speeds ("...que no es de creer"), even faster than a *fusta*, he claims. This is the first published reference to the New World word, *canoe*, and, although eight years had passed since the word *canoa* had been put into circulation, Caminha continued to use the Portuguese word of Arabic origin, *almadia*, to describe the dugout canoe he saw in Brazil. On the other hand, Caminha was the first to record the description of a *jangada*, the characteristic native craft of the Brazilian Northeast still in use today.

Aside from the cannibals mentioned above, Columbus described the natives as "gente bien dispuesta y de fermosa estatura," declaring that

> "no he hallado mostrudos como muchos pensavan; mas antes es toda gente de muy lindo acatamento; ni son negros como en

> Guinea, salvo con sus cabellos correndios, y no se crian adonde ay ímpeto demasiado de los rrayos solares."

I deduce that the men wear their hair short, inasmuch as the latter distinguishes those who are cannibals, who wear it long like women, as I mentioned earlier.

Columbus calls these natives peaceful, their only arms being bows and arrows, which they do not dare to use: "No tienen otras armas, salvo las armas de las cañas quando están con la simiente," and, since they have no iron or steel, "a la qual ponen al cabo un palillo agudo," but they are cowardly and "no osan usar de aquellas." Caminha does not see the natives in the same way. He notes that their "arcos são pretos e compridos e as setas compridas e os ferros deles são canas aparadas," made no mention of cowardice on the part of the natives who were encountered in groups of two or three up to three or four hundred, and were almost always armed with bows and arrows. The fact that he mentioned bows and arrows twenty-five times in the eight folios of his letter seems to suggest, if not patently demonstrate, that the Portuguese were more than a little worried about the potential danger to them by such a concentration of fire power, a fear demonstrated also by the fact that the Portuguese were always at pains to ask them to lay down the bows and arrows. Caminha pointed out, however, that the natives never used them.

When Columbus described the Navidad fort he caused to be built on Española from his flagship, the "Santa María," that had gone aground, he vowed that, should the natives turn against the small compliment of well armed and well provisioned men he had left there, the latter would be "capable of destroying the whole land."[8] This

statement again repeats a disdainful attitude toward the arms and virility of the Indians. Initially, he found them so fearful and skittish ("con la gente [de Juana] no podia aver fablas, porque luego fuian todos"; "son temerosos a maravilla"; "como ya he dicho son los mas temerosos que ay en el mundo"; "fuyan a no aguardar padre a hijo") that it was almost impossible to communicate with them. Columbus found little diversity among the inhabitants of the islands he visited with respect to their build, their language or their customs, but, strangely, he registered amazement that they all understood each other. For these reasons, and because he thought the natives well disposed to accept Catholicism, he hoped that the Catholic Kings would see to their conversion: "para lo que espero que determinarán sus altezas para la conversaçión dellos de nuestra santa fe, a la qual son muy dispuestos."

Caminha gave considerable emphasis to religious matters, while Columbus did not. We should note that, whereas Columbus had no priest aboard his boats, Cabral had a number of religious personnel with him, for, in addition to establishing trade and coincidentally punishing the Muslims for their violent attack on Vasco da Gama's ships in the harbor at Calecut, one of the principal purposes of his expedition was to prosyletize. During the weeks' stay, two masses were said: the first on Easter Sunday and the second on Friday, May first, the armada's last day in Brazil. On this latter occasion, following the sermon, Father Henrique sat at the foot of the cross and distributed some forty of the tin crucifixes "que trazia Nicolau Coelho...que lhe ficaram da outra vinda".[9] Caminha also suggested to King Manuel I that the best thing that could be done with the Ilha de Vera Cruz, apart from its being an excellent layover place for future armadas, as we noted earlier, would be to convert the natives: "Pero o melhor fruto que

nela se pode fazer me parece que será salvar esta gente. E esta dever ser a principal semente que Vossa Alteza en ela deve lançar."

Columbus took some Indians by force on the first island that he encountered, "para que deprendiesen y me diesen notiçia de lo que avia en aquellas partes", and thus it was that "luego entendieron y nos a ellos, quando por lengua o señas." In that way he learned that the natives had "ninguna secta ni ydolatría salvo que todos creen que las fuerças y el bien es en el çielo." Columbus asserts that those natives believed that he and his armada came from Heaven: "creyan muy firme que yo con estos navyos e gente venía del çielo" and, finding that credulity very useful, he always took them with him when entering villages, where they would cry, "'Venit a ver la gente del çielo.'" According to Columbus, once the natives' fear of the foreigners had dissipated, they would all come out of their houses and villages to offer gifts of food and drink, "que davan con un amor maravylloso".

Columbus referred to the natives of the Indies as "men," "women," "persons," or "people," indicating that he was free from any theological problem in their regard, but in the letter he also called them "Indians" (*indios*) on four occasions, the first direct use of the term with reference to the natives of the New World. Caminha's remarks are much the same, calling them "men," "women," and "people," but there is no thought at all in Caminha's mind of relating the natives of the Ilha de Vera Cruz to "las Yndias," that figured on contemporary maps, or to India itself, which the Portuguese knew perfectly well they were not near and knew, moreover, how to reach. Columbus stressed that he neither found nor heard of monsters on the voyage, alluding, presumably, to the statements in Marco Polo, Mandeville and other medieval accounts, but he nevertheless contradicted himself when he wrote that

he had heard tell of an island inhabited by cannibals, of an island of women only, of one with "persons" without hair, and of another with "people" with a tail.

The Indians had no socio-political-religious structures, as far as Columbus could determine, therefore he thought they could readily be converted to Christianity, as we mentioned before. Columbus may have been thinking of the difficulties that the Muslims and the Jews had been recently posing for the Catholic Kings, inasmuch as both groups, unlike the New World natives, had well established doctrines, venerable holy books, and a functional hierarchy to stiffen their resistance to conversion. Caminha made a similar observation about the natives' lack of social organization and religion, noting that "esta gente é boa e de boa simplicidade e imprimir-se-a ligeiramente qualquer cunho que lhes quiserem dar," demonstrations of which he was often able to observe, such as during the two religious services, when many natives imitated the actions of those attending mass.

While Columbus does not specify the color of the race of men he encountered in the Indies, simply noting the they were not as dark as the men of Guinea (suggesting a belief in geographical determinism, for he refers to the Indies' higher latitude as the reason), Caminha called them "pardos, maneira de avermelhados," without making any comparison to peoples of other regions or climates. Columbus was not able to determine whether they hold all property in common, but he observed that it seemed so, especially in the case of food ("...me pareçio ver que aquello que uno tenia todos hazian parte, en espeçial de las cosas comederas"). Although Caminha did not mention the concept, he did allude, albeit indirectly, to community property in his description of the natives' huge, one-room, thatched houses in which some thirty or forty

people were communally housed.

Columbus referred to women several times but he did not single them out for description. We infer, as we noted earlier, that they wear their hair long. He thought monogamy to be the rule among the Indians (except for the chief, whom they give up to twenty women), and it seemed to him the women worked more than the men. Caminha, unlike Columbus, described the natives in considerable detail, both men and women: how they painted themselves, how they wore their hair, the shape of their noses, and their fine features, including their total nudity and lack of body hair; he described how the men wore short hair and had lip plugs. He also referred specifically to the genitalia of both sexes and to the fact that the men, like the Portuguese, were not circumcised.[10]

> E uma daquelas moças era toda tinta, de fundo acima daquela tintura, a qual certo era tão bem feita e tão redonda a sua vergonha — que ela no tinha — tão graciosa, que a muitas mulheres de nossa terra, vendo-lhe tais feições, fizera vergonha, por não terem a sua como ela. Nenhum deles não era fanado mas todos assim como nos.

In spite of what Caminha considered the natives' deficient, non-European diet, he nevertheless was so struck by their admirable physical fitness in comparison to the Portuguese, that he wrote:

> Eles não lavram nem criam, nem há aqui boi, nem vaca, nem cabra, nem ovelha, nem galinha, nem outra nenhuma alimaria que acostumada seja ao viver dos homens. Nem comem senão

> desse inhame, que aqui há muito, e dessa semente e frutas que a terra e as árvores de si lançam. E com isto andam tais e tão rijos e tão nédios que o não somos nós tanto, com quanto trigo e legumes comemos.

Columbus' letter makes clear that he intended to go straight to China/India, with no original intention of making any discoveries. To support that thesis, note that he took no criminals to be left in new lands, as had long been the custom of the Portuguese in their explorations, to learn the native languages, and he carried with him no stone markers to visibly establish his sovereigns' rights to his possible discoveries. He took possession of the islands he encountered with pomp, "con pregón y vandera real estendida," but internal evidence suggests that he did so almost on the run, such was his haste to reach the rich lands of his objective. This thesis is further supported by the fact, as mentioned earlier, that there was no mention on Columbus' expedition of priests or members of religious orders on board, as Cabral had, to minister to the spiritual needs of his men or to engage in proselytization once they had reached their destination. On this occasion, the Portuguese expedition didn't carry stone markers either, but it did carry exiles to be conveniently left along the way to learn native languages. Caminha described the construction of the wooden cross that was set up, how it was carried in procession accompanied by the singing priests and other religious personnel, how it was planted with pomp, "com as armas e a divisa de Vossa Alteza, que lhe primeiro pregaram", as well as how the altar was prepared at its foot. We also know that the mass was said by Padre Frei Henrique on that solemn occasion.

In conclusion, while Columbus and Caminha agree that the peoples

they found were well disposed to be converted to Christianity, Caminha had no thought of enslaving them, as is suggested in Columbus' letter. He saw them simply as willing hands in replenishing the supplies of future India-bound fleets. Both letters convey the idea that their respective monarchs would gain the rewards of Heaven by converting the natives to Christianity. Columbus lays great stress on the debt owed to Providence for his discoveries. Caminha also credits Providence, but without emphasis.

Some of the differences between the two letters can clearly be attributed to the difference in 1) the length of stay in the new lands: Cabral's was limited to about a week, whereas Columbus ranged through the Caribbean islands for about three months; 2) the perspective: Caminha was a passenger, and according to my reading, with no official responsibilities concerning the voyage, while Columbus was the commander of an expedition and responsible for complying with the objectives of his voyage to his sovereigns; and 3) those objectives: The Columbus letter announces a great discovery (however wrong he was about what it was he had discovered) to establish Spain's rights of legal possession. Caminha's letter, on the other hand, was a quasi social letter of information to his king to which, moreover, he appended a personal petition regarding his banished son-in-law. These differences are reflected in the content of the letters.

To make up for the failure of his quest to reach Catayo, Columbus seemed to assume a formal yet impassioned egocentric tone and dashed about taking possession of new lands while looking for gold and other profitable products to validate his voyage. Secondarily, his hyperbolic, covetous description of the Indies, especially of the Island of Española, and of the exotic nature, innocence, and pliability of the

inhabitants he encountered, is tinged with commercialism and a lack of humanity. The Portuguese, too, were on the lookout for gold, silver and other precious metals, but Caminha noted that the Ilha de Vera Cruz offered them none. Caminha's account of the flora, fauna and material resources is straightforward and realistic, his tone is informal, even humorous at times, and his anthropologically detailed descriptions of the natives are those of a curious, tolerant, objective eye-witness, whose admiration and acceptance of the inhabitants of the Ilha de Vera Cruz is virtually boundless.

In short, the Columbus letter is egocentrical in tone and eminently political and economical in its import, whereas Caminha's letter is personal in tone and thoroughly objective and humanistic in its thrust. In spite of the antecedence and wide dissemination of the Columbus 1493 letter, the similarities between the two letters describing the discovery of new lands in the New World can be clearly attributed, not to any influence the Christopher Columbus letter might have had on Pero Vaz de Caminha, but rather only to the intrinsic similarities of the two parts of America they described—lush, semi-tropical lands inhabited by peaceful, primitive peoples. I conclude that there is no evidence that Caminha had any knowledge of the Columbus letter.

—Claude L. Hulet
University of California, Los Angeles

Notes

[1] The letter known as the Letter to Luis de Sant' Angel was first published in Barcelona in Spanish in the Talleres of P. Posa in the early part of April, 1493, and subsequently received immediate wide distribution in Italian and Latin.

The only extant copy of the first edition is in the New York Public Library. Although it registers slight differences, I shall cite from the Simancas manuscript (Archivos Generales de Simancas (Sección de Estado, 1-2, fol. 164-165), presuming it to antedate the Barcelona publication. See Demitrio Ramos, *La "Carta de Colón" sobre el descubrimiento: La primera noticia de América*. Valladolid: Casa-Museu de Colón, Seminario Americanista de la Universidad de Valladolid, 1986; transcription, 119-138); fac-simile, 141-143.
I shall base my study on Ramos' transcription.

[2] Caminha's letter was not published until some three centuries after the discovery of Brazil; see Aires de Casal, "Corografia Brasílica' in *Geografia do Reino do Brasil* (Rio de Janeiro: Imprensa Régia, 1817.

[3] The earliest subsequent publication pertaining to Columbus' first voyage was by Pedro Mártir de Angleria, who published volume one of his *Decades* in 1511.

[4] Demitrio Ramos, 5-117, especially, 114-117.

[5] Of course, at that moment none of them were Christians! It would therefore be legitimate to understand this to mean that the Catholic Kings might well order the entire native population into captivity, a far richer prize, of course, than the relatively few Guanches and Muslims they had enslaved in the Canary Islands, in Granada or in northwestern Africa, respectively.

[6] The dates assigned to events at that time conform to the Julian calendar then in force. The Gregorian calendar, which was adopted in Christian countries in 1582, now places the Julian dates 13 days earlier than our dates today. Caminha's letter was returned, along with others, from the Brazilian landfall on May 1, 1500, on the supply ship that on Cabral's orders carried the news of the discovery to Lisbon. Only extant are Caminha's, the one written at the same time and in the same place concerning navigational matters (including a depiction of the constellation of the Southern Cross) by Mestre João, who called himself "físico e cirurigão de Vossa Alteza," and the short "Relação do Piloto Anônimo", translated into the Venetian dialect and published in 1507, containing some astronomical observations.

[7] For a more complete analysis of the Caminha "Carta," see my "A 'Carta' de Pero Vaz de Caminha, Revista", forthcoming in the *Proceedings of the Colóquio sobre Literatura de Viagens e Descobrimentos Portugueses*, Lisboa, Universidade de Lisboa, November, 1988. In that study I have pointed out that Caminha saw the New World from four perspectives: 1) the search for riches, inasmuch as the immediate objective of Cabral's expedition was economic, to wrest the spice trade from the hands of the Muslims in India; 2) the dissemination of the faith, for Manuel I continued the ideals of the crusades so that maritime expansion went hand in hand with proselytism; 3) the fertility, beauty and the abundance

of the new land, comparing it to regions of Portugal; and, finally, 4) the natives of the newly discovered land, whom Caminha described in considerable physical and moral detail, emphasizing their fine appearance and excellent health, their Edenic innocence and skittishness, and their eager generosity and readiness to be of service.

[8] This disdain for the nonbellicose nature of the natives and their paltry ironless arms, and his optimism concerning the the Spaniard's superiority in science and armament turned out to be unwarranted. As we know, on his return to Fort Navidad on his second voyage, Columbus found it destroyed and the well equipped garrison he had left there slaughtered.

[9] This matter-of-fact comment would presumibly derive from a desire to differenciate male Christians of the time from Muslims and Jews in respect to that particular.

[10] Could the use of the noun, "vinda," suggest in this case that well-known and experienced pilot in African west coast exploration, Nicolau Coelho, had come to Brazilian shores on an earlier voyage? In the fleet of Gama's first voyage to India, Coelho had commanded a *caravela*.

Mester, Vol. xxiv, No. 1 (Spring, 1995)

Onde Andará Caio Fernando Abreu? Notas sobre o romance pós-moderno brasileiro

I

Viver nunca foi tarefa fácil. Como sugere Linda Hutcheon com perspicácia, qualquer época poderia argumentar que os tempos que se viviam eram terríveis e que o fim da história estava próximo (Hutcheon 223). Esta retórica apocalípitica aplicar-se-ia a qualquer época porque, a despeito de sistemas de valores mais ou menos estáveis, a despeito de uma autoridade central forte, da fé na ciência e na capacidade humana para a felicidade, a miséria e a tragédia nunca deixaram de se fazer notar entre homens e mulheres. Dependendo do ponto de vista que se adota, a história das sociedades pode ser lida como uma longa e contínua crise. O que seria, então, particular à nossa crise atual e a esse estado de coisas que se convencionou chamar de pós-modernismo?

Talvez seja a consciência planetária de uma crise, uma sensação de esgotamento que não se limita a uma região ou a um grupo social mas que, ao contrário, atinge a todos. A tecnologia tem o mérito de difundir imediatamente e em escala mundial os impasses que nos defrontam quase todos os dias. Tomamos conhecimento, sem sair de casa, de uma tragédia aqui e das violências praticadas acolá. De fato, os tempos pós-modernos são aqueles em que a inocência se perdeu (Eco 67).

Esta sensação aguda de descentramento e esgotamento leva o

artista pós-moderno a olhar tudo com ironia, já que a perda de valores estáveis implica também a desconfiança da capacidade do texto (seja histórico, ficcional ou pictorial) de representar a realidade. A relação entre a realidade e a sua representação deixa de ser transparente, e o esforço em representá-la só pode se fazer a partir de instâncias que revelem os mecanismos dessa representação. Se é verdade que, nesse sentido, todo romance pós-moderno problematiza a escrita, também os historiadores se vêem diante do imperativo de não se colocarem como participantes imaginários de eventos passados, mas antes procuram explicitar de onde vêm, que documentação usam, com que sistemas de valores operam, de modo que os leitores possam julgar por si mesmos (Hutcheon 91).

A literatura pós-moderna é marcada, nesse sentido, por textos que revelam ao leitor o fato de que são construídos a partir de um esforço de representação da realidade. O controle autorial sobre a narrativa é exposto sem subterfúgios (Vieira 584). A perda do centro de autoridade narrativa é a expressão do enfraquecimento de vozes outrora estáveis, e consideradas únicas. É por isso que a literatura em questão atende à necessidade de incorporar outras vozes, como as das mulheres, dos homossexuais e de outras minorias, que surgem assim como porta-vozes privilegiados dos dilemas pós-modernos. Trata-se de um grande caldeirão cuja instabilidade e movimento são a expressão da própria instabilidade dos valores contemporâneos.

Frente a uma tradição literária milenar que deseja incorporar e revisitar com ironia, o artista pós-moderno não pode ignorar o fato de que o esgotamento de valores estáveis representa também a descrença na originalidade. Na medida em que a história literária se alonga, toda poesia se torna necessariamente uma leitura crítica da poesia que a

antecede. Nesse sentido, não há textos, mas apenas relações entre textos (Bloom 3). A literatura pós-moderna constrói sua originalidade a partir da premissa de que um retorno absoluto às origens é impossível, e por isso cabe ao artista incorporar e questionar o que já foi dito, ao mesmo tempo em que reconhece suas fontes e expõe ao leitor a artificialidade do texto.

Essas questões aparecem muito bem representadas na literatura do Caio Fernando Abreu (1948-1996). Nesse ensaio me proponho a fazer uma leitura, a partir dessas perspectivas, da obra *Triângulo das Águas*, de 1983. Antes, no entanto, um breve apanhado de sua produção literária nos ajudará a articulá-la com os temas da pós-modernidade.

II

Caio Fernando Abreu tem publicado muito desde sua obra de estréia, intitulada *Inventário do Irremediável*, de 1971. Várias outras obras se seguiram, entre volumes de contos e romances, mas talvez tenha sido *Morangos Mofados*, de 1982, que projetou seu nome como um dos escritores brasileiros contemporâneos de maior talento.

Os contos de *Morangos Mofados* exibem coordenadas temáticas e técnicas narrativas que podem ser consideradas paradigmáticas de toda a obra de Caio Fernando Abreu. Neles encontramos "vários contos de corte metaficcional que incorporam um sujeito em processo de interrogação na história" (Arenas 54). A homossexualidade aparece como um centro de onde irradiam outras temáticas, e nesse sentido Caio Fernando Abreu compõe, juntamente com João Silvério Trevisan (*Em Nome do Desejo*, 1983) e Silviano Santiago (*Stella Manhattan*, 1985), um grupo de escritores brasileiros contemporâneos que tratam a voz

dessa minoria como matéria ficcional (Zilberman 582).

Há vários contos de temática homossexual em *Morangos Mofados.* Nesses contos a experiência homossexual é retratada como a manifestação de uma sexualidade que não pode se realizar de forma plena. Em "Terça-feira gorda," dois homens se conhecem em um baile de carnaval, vão para a praia para ter relações sexuais, e acabam sendo vítimas de um ataque anti-homossexual. Em "Aqueles dois," nos vemos diante de dois personagens masculinos que se conhecem na repartição onde trabalham, se tornam amigos e vêem crescer entre eles uma certa atração e desejos sexuais. Nada chega a acontecer, mas os dois são demitidos ao final da narrativa, devido ao seu "comportamento doentio." Esses contos colocam lado a lado a absoluta naturalidade com que o narrador insiste em narrar a história com o final trágico que, afinal, acaba por colocar em xeque essa mesma naturalidade.

Os contos de *Morangos Mofados* apontam para um estado de coisas marcado pela solidão urbana, pela incapacidade de comunhão e comunicação, e pela a fragmentação da vida moderna. A homossexualidade aparece como um componente desse caos no que tem de desejo irrealizado e reprimido, mas o estado de desilusão total a ultrapassa.

No conto "Os companheiros" temos personagens anônimas, membros de uma geração paralisada pelo álcool e pelas drogas. A descrença em verdades universais, que de resto parece inspirar toda a obra de Caio Fernando Abreu, se revela na estrutura de uma narrativa fragmentada, indefinida, feita de paradoxos e frases incompletas (Arenas 55). Nesse conto a problematização da escrita se constrói a partir das hesitações do narrador que não sabe muito bem como conduzir a narrativa, da mesma forma que lhe faltam subsídios para conduzir a

vida. O mofo que cobre os morangos do título é o mesmo mofo que Caio Fernando parece ver cobrir a vida moderna.

Esse cenário urbano terrível, que só pode ser São Paulo, é presença constante na prosa do autor. Aparece sempre como um espaço de solidão e miséria do qual os personagens, no entanto, não conseguem fugir, ainda que expressem tal desejo reiteradamente.

No conto "Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga," da coletânea *Contos Pirandellianos*, encontramos um homem escrevendo uma carta para outro, de São Paulo. Da janela do apartamento só vê a parede cinza de outro prédio e as latas de lixo no térreo. O cenário urbano do conto é povoado por prostitutas e travestis pelas esquinas. O narrador tem idéias de suicídio, e só decide não se atirar do décimo andar onde mora porque lhe dá nojo a perspectiva de imaginar seu corpo caído sobre as latas de lixo:

> Imaginei uns restos de macarrão enrolados nos anéis do meu cabelo crespo, uma garrafa de pinga vagabunda no meio das minhas pernas, um modess usado na ponta do meu nariz. Tenho horror à idéia de ficar sujo, mesmo depois de morto. (69)

Apesar das hesitações, o narrador confessa que "eu tenho achado, devagarinho, cá dentro de mim, em silêncio, que nem gosto mais muito de viver, sabia?" (70).

Nesse conto há uma referência à cantora Dulce Veiga, cujos discos o narrador procura nas lojas da cidade. Essa atividade é descrita como "o único luxo" de sua vida. A menção à Dulce Veiga, que depois seria desenvolvida como personagem de romance, parece representar a única saída para o beco sem saída que se transformou a vida nos

grandes centros urbanos. Tanto a cantora como a "praiazinha de areia bem clara" representam dimensões de fuga que, entretanto, não se concretizam. No final da carta o narrador revela que matou o destinatário da própria, na cidade do interior em que vivia, antes de ir para São Paulo—uma carta destinada a um destinatário inexistente, o que acentua ainda mais a sensação de solidão e incomunicabilidade que marcam o conto. A nota deprimente desta impossibilidade particular de amor emerge quando o narrador revela que foi ele próprio o matador, e não um grupo militante de guardiões da moral e dos bons costumes, como encontramos em *Morangos Mofados*. Aqui há um impedimento voluntário do amor, o que torna a infelicidade humana quase uma fatalidade.

Onde andará Dulce Veiga?, de 1990, traz o mesmo cenário urbano desolador. Continuamos em São Paulo, o protagonista habita o mesmo prédio mal freqüentado—"era um edifício doente, contaminado, terminal" (37)—e tem como vizinhos prostitutas e travestis.

O mundo parece estar desabando diante do olhar irônico e complacente do narrador. A desumanização de tudo segue seu curso implacável. Ao sair em busca da cantora Dulce Veiga, o narrador procura toda a suavidade e autenticidade de um mundo que se perdeu. Trata-se de uma viagem de busca e salvação de si. A cantora e o personagem Pedro, com quem o narrador manteve um relacionamento íntimo, representam o que resta de verdade em sua vida.

O encontro do protagonista com Pedro é narrado com um tom de lirismo que contrasta radicalmente com o resto do romance. Como é próprio dos amores verdadeiros, a relação dos dois se dá em uma dimensão quase utópica, definitivamente exilada da vida comezinha e cotidiana. Mas como tudo um dia chega ao fim, Pedro sumiu no mundo e deve estar morrendo de AIDS, o que sugere que por mais que se lute

pela felicidade, sempre haverá ameaças externas mais poderosas.

Ao narrador só lhe resta encontrar Dulce Veiga. A trajetória dessa busca é uma viagem por um submundo de miséria humana, consumo de drogas e frustrações. Como típico narrador pós-moderno, o protagonista não tem controle absoluto sobre a narrativa, e a constrói na medida mesmo em que vai montando o quebra-cabeça de um enredo cujo final ele desconhece. Seu objetivo é encontrar o real, "um real sem nada por trás além dele mesmo" (40). Dulce Veiga representa um aspecto desse real, e até encontrá-lo, o narrador vai de pista em pista, de mentira em mentira, de máscara em máscara, de modo que cada um de seus espantos é também um espanto que o leitor compartilha.

A Dulce Veiga que o protagonista encontra em seu exílio voluntário "não era mais bela, tornara-se outra coisa, mais que isso—talvez real" (199). O real que ele afinal encontra é a vida de uma mulher que continuava cantando em uma cidadezinha no interior do Brasil, que pisava descalça no chão, e morava em uma casa simples, cercada de bichos. A experiência do encontro do narrador com Dulce é francamente mística. Ele toma um chá que ela lhe oferece, tem visões, revive lembranças recentes, faz descobertas a respeito da natureza das coisas e da vida. Mas Dulce lhe diz que quer "encontrar outra coisa" (212), e mesmo que o protagonista pense que ela já a encontrou, a sentença da cantora nos deixa com o sabor amargo de que essa "outra coisa" nem ela sabe muito bem o que é, e que talvez nunca a encontre.

III

Triângulo das Águas é uma obra que reúne três contos longos:

"Dodecaedro," "O Marinheiro" e "Pela Noite." Com o subtítulo de "Noturnos," as três histórias se passam à noite e colocam os personagens frente a uma verdade que os transforma e anuncia o nascimento de um novo dia. As referências a outras narrativas e a outros discursos artísticos é abundante, como de resto o é em outras obras de Caio Fernando Abreu. A temática da homossexualidade, em uns mais do que outros, explícita ou implícita, também perspassa as três histórias.

"Dodecaedro" se propõe ser uma coreografia verbal para "Köln Concert," de Keith Jarret. Essa estratégia dá ao texto uma feição de concerto em que as vozes dos personagens se intercalam, como instrumentos em uma peça musical cuja falta de harmonia é a expressão da solidão e do isolamento que o texto parece representar. As doze vozes que falam se arrumam em ordem numérica por exigências do texto escrito que, como tal, carece da simultaneidade própria da música. Na realidade, todas as vozes falam ao mesmo tempo, e oferecem pontos de vistas diversos a respeito dos mesmos eventos e das mesmas pessoas.

Doze indivíduos (seis homens e seis mulheres cujas falas são identificadas através dos nomes de cada um) encontram-se em uma casa, à noite, que está cercada por cachorro loucos. Todas as vozes fazem referências ao terror que advém dessa situação, e de quanto esse sentimento de exílio involuntário acentua a solidão. Os cachorros loucos e hidrófobos como signos de uma ameaça externa que destrói as vidas humanas são tomados emprestados de um poema de Henrique do Valle intitulado "Uma flor num buraco de Calçada," que Caio Fernando cita antes de iniciar sua narrativa. Esse poema dá a chave de leitura de "Dodecaedro" na medida em que descreve uma situação de emergência e terror da qual, no entanto, nasce uma flor:

depois os cachorros foram embora
eu voltei ao meu chá
e lá fora a solidão
e uma flor quase despercebida.

De fato, as doze vozes parecem estar organizadas a partir de uma progressão (ou crescendo, para usar um termo próprio à música) que leva de um pessimismo inconseqüente (acoplado a uma descrição crua da sexualidade) a uma atitude mais positiva. De um tom sombrio e pesado, por assim dizer, a narrativa vai se ampliando e colocando em xeque a existência dos próprios cachorros loucos. Se não termina como uma ária, "Dodecaedro" definitivamente também não termina como um réquiem.

O que há é apenas "uma flor num buraco de calçada"—qualquer coisa boa que surge de uma placa de concreto, ou uma nota alegre sorrateiramente colocada nas partituras de uma missa fúnebre. Temos de um lado a solidão implícita em vozes que se acumulam e não se comunicam, e de outro o empenho das últimas em tirar proveito da situação de terror.

Diz Linda, a sexta voz: "(...) talvez nada mais nos restasse naquela casa cercada por cachorros loucos senão amar uns aos outros" (36). Ricardo, a sétima, reintroduz a melodia triste, e preside uma espécie de Última Ceia pós-moderna na qual a hóstia não passa de um papelote de cocaína. Se há a droga—presença constante na literatura de Caio Fernando Abreu—também há o desejo de abandonar seu consumo, como faz Dulce Veiga ao fugir de São Paulo. Ricardo sopra o pó "antes que alguém pudesse dizer ou fazer qualquer coisa." Sua intenção, diz,

era dissipar a névoa, muito embora lhe fique uma sensação de que "não havia futuro" naquela casa de janelas fechadas, cercada por cachorros loucos—ícone talvez da condição humana nos tempos atuais: "Tudo que eu precisava era o sol quente da manhã seguinte, que não viria, aquecendo minha cabeça confusa. Cobri o rosto com as mãos e comecei a chorar" (39).

Júlio, a décima voz, chama a atenção para "a flor na calçada," ao lembrar que é nas situações de emergência que vemos nascer o melhor de nós e que "ninguém soltou os cachorros loucos"—ele mesmo havia inventado essa mentira:

> Depois que esse eu-ele disse, foi que começou a acontecer tudo isso que me assusta agora, porque é como um final sangrento onde só o amor de alguns que o caos fez vir à tona e a solidão ainda maior de outros, pelo contraste do encontro alheio, como eu-eu, ele-ele, como meus dois eus, parecem revelar qualquer coisa como um novo caminho para o qual talvez nem todos os meus eus nem os de vocês estarão preparados. (48)

"Dodecaedro" parece flutuar entre os limites que separam a verdade da loucura. A narrativa termina onde havia começado, formando, assim, uma figura geométrica de doze lados cuja "circularidade" fecha o texto sobre si mesmo e só tangencialmente aponta uma saída. Essa ambivalência dá à narrativa um aspecto inconcluso e indefinido, que hesita entre reconhecer os cachorros loucos e negar suas existências. É como se os personagens duvidassem até se é possível abrir as janelas. E se as abrissem, o que encontrariam? Cachorros loucos ou "uma flor num buraco de calçada?"

Como a primeira de história de *Triângulo das Águas*, "O Marinheiro" também faz referência a um texto que o antecede e até certo ponto o explica. Trata-se de um poema homônimo de Fernando Pessoa, de 1913, do qual Caio Fernando Abreu retira um trecho que serve de epígrafe para a história. Da mesma forma que no poema do poeta português, o personagem dessa versão encontra-se isolado em uma casa enquanto aguarda o dia nascer. Todo o ambiente é de espera e solidão.

Das janelas que pinta para impedir que as pessoas da rua o espreitem, o narrador observa os movimentos dos vizinhos que ele desconhece. Essa impessoalidade, no texto, não é um elemento da vida humana, deslocada no tempo e no espaço, mas antes um aspecto da vida nas cidades grandes, diz-nos o narrador, onde "você não precisa simular interesse algum pelas pessoas em volta" (67).

A rejeição do mundo externo é total. O narrador eliminou todos os canais de contato com a realidade exterior como televisões e rádio, e nem sabe sua própria idade. A fuga que se vê operar aqui é, nesse sentido, também uma fuga de si. É a própria identidade do narrador que se dilui como resultado de seu empenho em rasgar todos os seus documentos e eliminar todos os espelhos da casa.

Aos poucos ficamos sabendo que na casa há um quarto vazio que havia sido ocupado outrora. O narrador abandona o mundo porque um dia "o outro" o abandonou. Como o poema de Fernando Pessoa, vemo-nos diante de um texto que disseca a dor da separação e da espera de alguém ou de algo que não chega quando amanhace o dia. Numa casa vazia com um quarto vazio que ele diz trazer dentro de si, o narrador também é um prisioneiro. Entretanto os cachorros loucos aqui são as dores da perda, e também a cidade de São Paulo que espreita lá fora, fera que exila suas próprias crias.

Mas há uma esperança: "Talvez num novo outro, o outro antigo voltará" (73). Quem chega em uma tarde de novembro traz consigo um cheiro de mar, que vai representar na história a liberdade e a autenticidade de um mundo logínquo do qual o personagem se encontra afastado e aonde gostaria de retornar. No poema de Fernando Pessoa o marinheiro não passa de uma figura de sonho que nunca chega e talvez nem mesmo exista. Nada se transforma e é inútil qualquer ação. Aqui o encontro com o marinheiro desperta uma esperança: "Parado ali no chão, eu sentia que dentro de mim alguma coisa nova estava nascendo" (73).

O cheiro de mar e de liberdade que o marinheiro traz o opõe radicalmente a São Paulo, uma cidade sem mar. Trazendo dentro de si qualquer coisa "humana e ameaçadora," o marinheiro desperta no narrador a visão de uma baía tropical de areias brancas e muito sol, como se trouxesse os elementos que colocariam um fim a toda artificialidade. É assim que a identidade até então diluída de um personagem que não se olha no espelho se firma com a queda de todas as máscaras. Encarar o marinheiro é uma forma de encarar a si próprio: "Eu não estava distraído nem tinha disfarce algum quando ele me olhou. Ele não tinha nenhum disfarce quando eu o olhei" (77).

Em "O Marinheiro" a busca da verdade a que a visita misteriosa dá a partida é como a procura de Dulce Veiga. Tudo se transforma na vida do narrador com a chegada do marinheiro. São mesmos como dois naufrágos em uma ilha deserta, dois sobreviventes que se encontram e juntos se sobrepõem às adversidades de um mundo vasto que se movimenta lá fora. O marinheiro parte porque "o navio demora pouco no porto" (89), mas fica a sensação de que o encontro ocasionou uma mudança definitiva. Não há conforto nem paz, nem a sensação de que

enfim as coisas parecem estar em seus lugares. Mas há um inquietude e o desejo de partir também, de ir a qualquer lugar:

> Havia urgência em chegar à luz. Havia uma urgência no ar, que não era exatamente minha nem da pessoa que estava comigo, mas qualquer outra coisa assim, difícil dizer, um imperativo moral ou ético chegar do outro lado, do lado de lá, do lado da luz (91).

O que passa a ver não é mais o movimento dos vizinhos saindo e entrando em casa, mas uma ilha na linha do horizonte com um farol que está apagado porque é dia. Mas certamente ele se acenderia todas as noites para indicar o caminho da vida e da liberdade. Por isso seus olhos já não tem "grades," e decide esvaziar a casa, arrancar seus disfarces para que seja irremediável sua nudez. Ao despir sua casa, o narrador também despe simbolicamente a si, porque equaciona o que é vazio e simples ao que é real, como Dulce Veiga vivendo no interior do Brasil, cercada pela natureza.

Antes de amanhacer decide incendiar a casa. O fogo aqui aparece como um ritual de purificação que antecede novos tempos. Também é um instrumento de vingança contra um aspecto da vida que precisa ser superado, como o incêndio do colégio no final de *O Ateneu*, de Raul Pompéia. Ainda que se encontre sozinho e de mãos vazias, o narrador finalmente começa a navegar. Ele, que no início da história havia dito que tinha urgência em "ser preciso" (65), acaba descobrindo que navegar, ao menos, é preciso. Sai pelo mundo, já de manhã, para seguir os conselhos do marinheiro: "Abraça tua loucura, antes que seja tarde demais" (76).

"Pela Noite" é a história mais longa de *Triângulo das Águas* e a de temática mais abertamente homossexual. É também a mais convencional em termos de técnicas narrativas, sem o hermetismo e o simbolismo das anteriores. A referência a textos que a antecedem (sem falar na enumeração delirante e insistente de nomes, músicas, romances e poesias) aparece mais uma vez na epígrafe, desta vez de Roland Barthes, de *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. O trecho fala da obscuridade transluminosa que se encontra no negro interior do amor.

Numa noite de inverno paulista, dois homossexuais se preparam para sair. Em comum com as outras histórias, "Pela Noite" tem a descrição de um cenário exterior que é desumano e deprimente. Enquanto um dos personagens se arruma, ouvem uma música na qual o gemido do sax contamina "ainda mais o ar sujo das ruas, da noite, da cidade" (105). Como na história anterior, as identidades dos personagens são fracionadas—contraponto de um mundo descentrado e confuso. Até o final ficamos sem saber os nomes verdadeiros dos dois homens, que aceitam, no início, serem chamados pelos nomes fictícios de Santiago e Pérsio, como se esse jogo de máscaras fosse um aspecto corriqueiro do cotidiano.

A impessoalidade e o distanciamento que o nome falso impõe são aspectos da cultura urbana a que se sobrepõe a cultura homossexual, muitas vezes encurralada em guetos e reduzida a encontros furtivos em saunas ou esquinas escuras. Toda a mecânica da gratuidade e impessoalidade do desejo se revela nessa história de dois homens que mal se conhecem e para quem, no entanto, tomam banho, se vestem e se aprontam. As mecânicas do encontro homossexual são emblemáticas dos desencontros urbanos pelo que têm de consciência do desconforto e da distância que separam os indivíduos. Mas "Pela Noite" é uma

história íntima, e seu desenvolvimento mostra que o cinismo inicial antes fomenta do que prejudica a possibilidade de um encontro verdadeiro. Ironicamente, os nomes falsos se apresentam nessa história como uma primeira camada de ficção e proteção que quase se pulveriza diante da honestidade brutal com que esses homens se relacionam no dercorrer da narrativa.

De bar em bar os dois homens circulam pela noite gay de São Paulo e compartilham suas frustrações e desejos mais íntimos. Há a vontade de fugir da cidade grande, há os ressentimentos de uma infância sofrida devido aos insultos e às vergonhas de possuir desejos inconfessáveis. Sintomaticamente ambos os personagens não são de São Paulo, e por isso se colocam fora dos tormentos da selva urbana, pesadelo com o qual nunca se acostumaram.

É a conscência aguda de duas solidões—a urbanidade e a homossexualidade—que leva os dois homens a queimar as etapas tradicionais de um encontro amoroso. A sexualidade diferente aqui acaba por sugerir uma autenticidade que é fruto da urgência de se buscar uma comunhão em um mundo dilacerado por dúvidas, medos e incertezas. Todas as frustrações e ressentimentos afinal tornaram o homossexual a criatura pós-moderna por excelência, porque nenhum outro tem uma consciência tão real da necessidade de se recriar valores.

A conversa entre Santiago e Pérsio transcorre sem subterfúgios. Os nomes falsos parecem pálidas máscaras diante da profundidade do encontro humano que a história descreve, encontro cujos padrões são de fato reinventados de modo que possam responder às pressões de um cotidiano brutal e implacável. A visão do mundo se aprofunda ao se complexificar, e o aprofundamento aqui não implica a cessão de terreno a romantismos baratos. Ao lado da autenticidade do encontro,

encontramos a descrição crua de ambientes homossexuais que duplicam as mecânicas de uma cidade impessoal e desumana:

> Depois os bares, caçadas cobertas de cores e desejos, carros parados no meio da rua, motos, algumas frases, certos olhares, uns convites, palavras partidas, rapazes de braços cruzados, mãos entre as coxas, encostados na parede, travestis, policiais tolerantes entre o cheiro de porra e maconha—e como uma febre, no interior na folhagem densa, uma febre coletiva enchendo o ar de tremores, ardências, delírios, malárias, dentes rangendo, promessas, convites, rostos distorcidos pelas luzes artificiais, as luzes cruas do mercúrio revelavam marcas fundas, da noite. (199)

O que salva Pérsio e Santiago da impessoalidade do gueto homossexual e de São Paulo, esse grande gueto de 12 milhões de habitantes, é a própria vivência íntima dessa própria impessoalidade. É para superá-la que Santiago retorna ao apartamento de Pérsio depois de lhe ter dito que precisava passar a noite sozinho. O encontro quase não se consuma, e é tão precária a esperança de se criar uma vida autêntica que desafie o caos e a solidão do mundo pós-moderno, como é difícil encontrar Dulce Veiga em uma cidadezinha qualquer na vastidão do interior do Brasil. Mas no final os dois homens "provaram um do outro, no colo da manhã. E viram que isso era bom" (210).

IV

A literatura pós-moderna, conforme representada pelo escritor brasileiro Caio Fernando Abreu, aponta para o esgotamento dos valores

humanos, para o caos urbano, para a quase impossibilidade de amores verdadeiros, para um mundo, enfim, em franco estado de desintegração e desumanização. Se é verdade que o vazio e as sujeiras de sua obra tem como cenário a cidade de São Paulo, também poder-se-ia dizer que os fenômenos que ele descreve poderiam ocorrer em qualquer grande cidade do planeta.

Na ficção de Caio Fernando Abreu o homossexual é um signo através do qual ele problematiza os dilemas pós-modernos. Tais dilemas não são privilégios da cultura homossexual, mas antes norteiam as questões que movimentam o mundo contemporâneo. A presença constante de personagens homossexuais na obra do autor—personagens dilacerados, inquietos, às vezes doentes, perseguidos ou não, mas sempre em busca do amor—lhe dá ocasião para dar voz narrativa a um grupo minoritário que ele conhecia bem e de que fazia parte, mas sobretudo lhe permite problematizar, discutir e explorar as instabilidades de um mundo desprovido de verdades absolutas. E ao fazê-lo, Caio Fernando sugere alternativas, ainda que provisórias, como Dulce Veiga em oposição à anti-vida de São Paulo, ou "morangos frescos vermelhos" em oposição a "morangos mofados."

Em *Triângulo das Águas*, o encontro que se realiza dos personagens de "Pela Noite" (ao contrário do impedimento que ronda outros encontros na obra do autor) também aponta para isso. Em "Dodecaedro" há a indicação de que os cachorros loucos talvez não existam e de que as janelas podem ser abertas. Em "O Marinheiro" o estranho de terras distantes vem, ou pelo menos há a impressão de que ele vem, o que causa um impacto real, ao contrário do poema de Fernando Pessoa, onde tudo é paralisia e solidão.

A visão de Caio Fernando Abreu do Brasil pós-moderno não é

ingênua, e se debate entre a estretégia de denunciar um estado de coisas insuportável e a certeza de que, se os valores estão esgotados, cabe a nós reciclá-los e recriá-los de modo que possamos dar sentido ao mundo que nos coube.

—Leonardo Mendes
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Obras Citadas

Abreu, Caio Fernado. *Morangos Mofados*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

———. *Onde andará Dulce Veiga?* São Paulo: Cia das Letras, 1990.

———. *Triângulos das Águas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

———. "Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga." *Contos Pirandellianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Arenas, Fernando. "Estar entre o lixo e a esperança: *Morangos Mofados* de Caio Fernando Abreu." *Brasil/Brazil* 8 (1992): 53-67.

Bloom, Harold. *A Map of Misreading*. New York: Oxford UP, 1975.

Eco, Umberto. *Postscript to The Name of the Rose*. New York: Harcourt, 1984.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. New York: Routledge, 1988.

Vieira, Nelson. "Metafiction and the Question of Authority in the Postmodern Novel from Brazil." *Hispania* 74.3 (1991): 584-592.

Zilberman, Regina. "Brasil: Cultura e Literatura nos Anos 80." *Hispania* 74.3 (1991): 577-583.

Mester, Vol. xxiv, No. 1 (Spring, 1995)

Totemism and Neurosis in Two Brazilian Novels

Both José Lins do Rego's *Menino de engenho*(1932) and Erico Verissimo's *Noite* (1954) are works in which the protagonists, Carlos and O Desconhecido respectively, are psychologically alienated from their environments yet physically trapped within them. Each novel relates the experiences of two men which suffer from intense psychological disturbances and periodic emotional breakdowns as they attempt to cope with surroundings which defy familiarization. They are outsiders trying to discover their own identities in hostile environments.

Carlos and O Desconhecido attempt to recover their pasts though an inspection of their childhood memories. Their psychological conflicts and the resulting behavioral abnormalities are similar to symptoms described by Sigmund Freud's Oedipus Complex, stemming from a hatred felt for their fathers and a sexual attraction for their mothers. In order to understand the psychological problems from which suffer both *Menino de engenho*'s young Carlinhos, the child sent to live on his grandfather's *engenho* or hacienda, and *Noite*'s O Desconhecido, the amnesia victim who roams the streets searching for his past, one must turn to Freud's theory of the origins of the Oedipus Complex set forth in *Totem and Taboo,* in which the German psychoanalyst explains its psychological conflict in depth.

Freud searched for the origins of the incest taboo and its relation-

ship to neurosis in the development of the Oedipus Complex in his models of primitive societies. The two protagonists likewise search for the origins of their own neuroses in their own formative environments, those of their childhoods.

The translation of *Totem and Taboo* used throughout this paper will be that of James Strachey published in 1950. The application of Freud's analysis and theory concerning the Oedipus Complex to these novels will be conducted in three parts: 1) The tribal environment in which both characters live their childhood; 2) The perversions which arise in both novels as a result of the extension of the incest taboo to the totemic society within which each is submerged; and 3) The neuroses resulting from the conflict of the tribal, totemic values of their childhoods and those of the Twentieth Century Brazilian society to which each character also belongs.

According to Freud, totemic culture is the basis of all advanced civilizations. In both *Noite* and *Menino de engenho*, elements either pertaining to or resembling totemic cultures resurface and are imposed upon the young characters. The explanation of the origin of totemism which will be used here is based upon both Freud's and a synthesis of several of Freud's analyses of the rise and fall of the primal father set forth in Patrick Mullahy's *Oedipus Myth and Complex* which organizes and avoids some of the contradictions found in Freud's early works; Mullahy's is therefore a synthesis of the Oedipal theory set forth in various stages by Freud and by his proteges.

In the totemic system, a powerful father (the patriarch) both possesses sexually and rules politically the women of an extended family while exiling his sons whom he views as his potential rivals. The sons must hate their oppressor who is the source of their imposed celibacy

in exile, and, upon invading the mythic patriarchal home, kill the father and find themselves rivals for the women (matriarchs) and victims of a powerful guilt arising from the fact that they also loved and admired the father (Mullahy 66). This strange inconsistency is explained by Freud through his theory of ambivalence (Freud 33). The ambivalence theory states that love and hate are aspects of one emotional impulse; for this reason (one later utilized in this paper) the son, who is a victim of the Oedipus Complex, must also identify himself with the victim of his crime. The sons' guilt causes them to renounce the women whom they want most: their mothers and sisters.

The totemic system is erected for the purpose of never forgetting the father, who, after exiling and then being killed by his sons, is transformed into a protecting and avenging god which enforces the laws against incest. Totem societies therefore are exogamous ones in which sexual relations are forbidden between members of the same totem, the totem now including all people who pay respect to the same deified animal or plant, a symbol of the sons' crime, this being both sacred and forbidden (another example of ambivalence) (Freud 4). The totem relation crosses blood boundaries and its incest taboo forbids sex between members of a belief system as much as that between true blood relatives. Just as the sons were forbidden to touch the other sons' mothers and sisters after killing the tribal father, now the males of the totem must renounce sexual relations with the woman belonging to their mythical father, the totem animal or plant.

The origin of the totem is also the origin of the incest taboo and its prohibition of incest is the source of conflict for the son who, according to Freud, instinctively wishes to sexually possess his mother and other women belonging to his father's harem.

The patriarchal society which leads to totemism and the incest taboo is supposedly based upon an earlier matriarchal society of which little is known but is nevertheless the origin of the later social system. It is for this underlying social structure that the totem is inherited through the woman (Freud 105). It is important to note here that the wetnurse of Carlinhos' grandfather José Paulino in Lins do Rego's book is an African woman who is looked upon as both the agent which introduces an African mythic tradition to the *engenho* and also a type of mythical mother-figure to whom respect must be paid for the life she has given to the patriarch by nursing him (Lins do Rego 58).

While the origins of the totemic system are explicit in *Menino de engenho*, that of the patriarchal system in O Desconhecido's family are not revealed in the novel and the father laments his forced role as a primal patriarch ruling over four women "Casei-me com a Maria e com uma récua de tias"(Verissimo 112). A totemic system manifests itself in both novels in the homes of the two protagonists who live in twentieth century Brazil, thus an ancient, mythical world is thrust upon two modern men, Carlinhos and O Desconhecido.

In *Menino de engenho*, after Carlinhos' father kills his mother in a fit of insanity, the child is taken to his grandfather's home, a hacienda or *engenho*. José Paulino, the grandfather, is the patriarch who sends his daughters and sisters away to be married demonstrating that his women must marry outside of their totem. Carlinhos' *engenho* is presented as a type of primitive mythical society in which the white men of the *engenho*, except for the patriarchal grandfather, never have sexual relations with any white women. This is the beginning of the incest taboo within the *engenho* Santa Rosa. The white members of the community are part of the same totem and must seek outside this community

for sexual fulfillment.

When Carlinhos first arrives he must be taken to a swimming hole and bathed in the *engenho*'s water because he is from the city, whereupon his uncle, Tio Juca, proclaims :"Agora vocé já está batizado" (Lins do Rego 11). He has been initiated into the totem which Freud says is a religion in that it is a value system (Freud 104). Further proof of the existence of a totem environment is the fact that a formal religion is basically non-existent at the Santa Rosa. The mystic beliefs brought to Brazil by Galdinha, the patriarch's wetnurse, transformed upon contact with the *engenho*, are more real to Carlinhos than those of the Catholic Church. An outside critique is, in fact, leveled at Jose Paulino, the patriarch, by his cousins: "José Paulino é um herege, e cria essa gente daqui como bichos" (Lins do Rego 93). The patriarch, therefore, is the religious leader and for the reason that he feels secure in his relationship with his God, the members of his totem are considered protected. Their connection to God is manifested through him and symbolized in him. He is a primal father and in that role he prohibits sexual relations between the members of his totem yet he is the beloved center of their spirituality. Santa Rosa is a hybridization of modern and primitive values, whose juxtaposition transforms the *engenho* into a totem community.

Erico Verissimo does not paint a detailed picture of O Desconhecido's childhood. Few facts are given in the text except for the father's rule over his wife Maria, and her sisters, all of whom act as O Desconhecido's mother. Here is the reign of the primal father in miniature and just as the sons are removed from their mothers to avoid incestuous relations, so does he prohibit the aunts from bathing the son when he encounters the three women and the boy in the bathroom (Verissimo 112).

In *Noite,* a psychological novel, much of the totem environment is created in the mind of the protagonist. The son believes that his father will kill his mother, who is a virginal Maria and might therefore be subject to both adulation and sacrifice, and thus exile the child from the presence of his mother in order to ensure that incest not occur. The prohibition of sexual contact with virginal, saintly mothers, which is created in the protagonist's mind, is the basis for the reconstruction of the totem in *Noite.* All "good" women belong to the father's totem, for they are like the mother and the aunts, and therefore if O Desconhecido were to have sex with them he would be breaking the incest taboo. He, like the members of the *engenho,* is prohibited from having sex with the women of his community by the patriarch, who is both hated and is a center of compulsion for the son.

The totem community in *Noite,* however, is real only in the mind of the protagonist, who suffers from a severe estrangement from reality to the point of an emotional breakdown resulting in amnesia. Through an analysis of his neuroses and perversions which will follow, however, his environment can be seen as a totemic one controlled by the extended incest taboo and exogamy.

The second section of this paper will analyze the two protagonists' sexual obsessions, arising from the fact that the object of sexual desire in both cases, a woman belonging to their social class or totem, is a forbidden one. According to Freud in *Totem and Taboo,* the person who is prohibited from having relations with an object of desire searches for either new objects, as substitutions, or new acts which are not yet prohibited. There are, thus, two forces in conflict, the sexual urge and a repressive force which prohibits sexual acts within the totem.

This repressive element is, in *Noite,* incorporated into O

Desconhecido's super-ego. The repressive father is replaced by a repressive force in his own mind. This sort of conflict and the resulting psychological frustration reflect Freud's following hypothesis: "The mutual inhibition of the two conflicting forces produces a need for discharge, for reducing the prevailing tension; and to this may be attributed the reason for the performance of obsessive acts" (Freud 30). These obsessive acts are the sexual compulsions of both Carlinhos and O Desconhecido.

In *Menino de engenho* the perversions of the men of the *engenho* are presented in detail by the author. Carlinhos' uncles take part in various acts which definitely may be considered abnormal or compulsive. Tio Juca vents his sexual urges upon the black prostitutes which live on the *engenho* and brags of his exploits to the young Carlinhos who is approximately eight years old, as well as introducing the child to his lovers. Tio Juca's possessive urges with respect to the replacement objects of his desire are also observed when he chases Carlinhos from his room when the child is caught looking through the uncle's extensive collection of pornographic material (Lins do Rego 83). The child is too young to steal the uncle's women but his is able to obtain pleasure from the pictures, and this explains the uncle's openness with respect to the child and the women and his jealousy with regard to his pornographic collection because in the first case the child poses no threat. Tio Juca has imitated the Primal Father's selfishness but with objects of substitution. His harem consists of prostitutes and pornography.

Carlinhos' cousin Silvino is another of the males of the *engenho* whose perversions are proudly announced and also taught, through example, to the child. He and the other cousins not only observe the mating practices of the animals of the *engenho* but also copy the primal

father and take their own animal harems: "Tinhamos as nossas cabras e as nossas vacas para encontros de lubricidade" (Lins do Rego 35). They release their sexual urges in acts of bestiality after first discovering Silvino "procurando por-se por cima de uma vaca mansinha" (Lins do Rego 35).

The incapacity to have normal sexual relations and the resulting frustration manifested in Carlinhos' sexual obsessions lead him to become a sexual compulsive, one obsessed with abnormal, at least as far as outside society is concerned, sexual acts. At twelve years of age he enters into an exhibitionistic sexual relationship with his African nanny Luisa. It is an obsessive one and he recounts that "So pensava nos meus retiros lubricos com o meu anjo mau, nas masturbações gostosas com a negra Luisa" (Lins do Rego 103). The strange compulsion of the child which leads to his own reduced prostitute harem and a case of gonorrhea causes him to be considered an adult male among the members of the *engenho* community.

A realized male, therefore, within their repressive society controlled by the primal patriarch and the totem incest taboo, is one who imitates the patriarch and finds a harem outside of the totem community. He has successfully emulated the patriarch yet not crossed the totem boundaries. That he has become a sexual compulsive, however, is undeniable, for Carlinhos laments: "O sexo impunha-me essa escravidão abominavel" (Lins do Rego 104). He and the other males of the *engenho* are the frustrated victims of these obsessions, the result of the manifestation of a primitive totemic value system emergent in a reduced physical environment in the twentieth century.

In *Noite*, O Desconhecido also must search outside his social circle for sexual pleasure, this search leading him, at seventeen years of age,

to a bordello where he finally decides to have sex with the oldest prostitute of the house. His urges for the older woman are obsessive as he states: "Não era mais desejo o que sentia, mas uma especie de febre" (Verissimo 121). His obsession becomes more clear in the words which he repeats through the mouth of the prostitute during one of his flashbacks: "Quantos anos tem? Só? Credo! Ate podia ser meu filho" (Verissimo 121). His obsession is for his mother, but upon this declaration by the prostitute, the relationship being established openly, he flees. The taboo and the totem are established within his own mind and the exogamic prohibition of sex within the totem is enforced by his own super-ego.

This frustrated obsession to have sex with his mother is later replayed in the novel. O Desconhecido's inability to have sex with his wife, although he desperately wants to, is caused by his association of her with his mother. She is even named Maria just as his mother is. Unable to overcome the power of the primal father, which exists in his mind, he, just as did the members of the *engenho*, searches for an outlet for his sexual compulsions outside his totem and has sex only with prostitutes because he becomes sexually impotent with any woman whom he has associated with the totem.

That the primal father and the incest taboo has been incorporated into his psyche, as well as the identification of his wife, a good woman, with his mother and therefore part of his father's harem, is revealed when he does have sex with Maria. He becomes a violent version of his brutal primal father and just as he believes that his father killed his mother in the act of sex, his suffering wife exclaims during violent intercourse: "Assim me matas! Me matas!" (Verissimo 122) Just as the tribal sons can never rid themselves of the image of the cruel father,

neither can O Desconhecido escape his father, who has manifested his reign from within his son's tortured psyche.

The final section of this article is an analysis of the psychological conflict which leads to both Carlinhos' and O Desconhecido's abnormal behavior and emotional suffering. Freud begins his discussion in *Totem and Taboo* by justifying his approach, stating that taboos in primitive cultures are similar to the fears and compulsions of neurotics and for that reason, the study of one would naturally throw light upon the comprehension of the other (Freud 1).

I have already partially discussed O Desconhecido's psychological conflict. If, as Freud believes, a neurosis is an apparently illogical fear or compulsion arising from the conflict between the super-ego and the id (these being the sexual urges of the individual and his conscience), then O Desconhecido's impotence with respect to his wife can be seen as the conflict between his cravings for his mother and his fear of punishment from his father. This fear has become personified in O Desconhecido's prudish super-ego which looks in destain at the sexual advances of his wife. She must remain an asexual character, only giving in to the fierce sexual brutality that manifests itself when the son relives the father's brutality in the sexual act. It is this conflict that makes O Desconhecido unable to consummate his marriage yet causes him to see her as one of his harem who is coveted by the pack of tribal sons when she interacts socially with men at a party. Unable to understand his own internal conflict, he verbally attacks her: "Cadela indecente!" (Verissimo 12).

The conflict between the totem system within his mind and external reality finally results in his attack of amnesia for he can no longer face his reality or interpret it according to his battling psyche. *Noite* is the tale

of the conflict crescendo, the point of psychological conflict whereupon the victim totally loses contact with reality. It is an escape in order to avoid the conflict between his sexual urges and the cruelty of the primal father who dwells within him.

In *Menino de engenho*, the totem system and the primal father are not interior. Carlinhos' emotional depression and supposed mental instability are caused by the totem environment in which he resides. While he is, throughout the novel, reminded of his father's insanity and references are made to the possibility of him suffering from a similar genetic disorder, his great moment of crisis is when he finds his cousin, Maria Clara, watching the mating of the farm animals. He drags her away insisting that "Aquilo era porcaria para os seus olhos limpinhos" (Lins do Rego 95). He is possessive of her own sexual purity, thus imitating the primal father. He dreams of sex with her but when he does kiss her he promptly flees. He is both a slave to sex with partners who do not belong to his totem, such as animals and prostitutes, and yet fearful of the sexual identity of a woman belonging to his social class. What he wants and what his conscience allows are in conflict, the sexual id and the reprimanding super-ego of the totem taboo are at odds within him.

Carlinhos' depression is later augmented by the departure of his aunt Maria, a mother figure who must leave the *engenho* in order to marry outside of the totem. In this case she is the primal mother who is separated from her son by the cruel primal father. The conflict within him renders him sickly and unstable, a victim to his sexual impulses following the totemic rules and subsequent perversions of the *engenho*. He is viewed as an unstable threat to peace (the stability of the totem system) of the *engenho* and is soon thereafter sent away to school. Upon

leaving the *engenho*, when his value system is about to come into contact with that of the external world, he realizes that he is the "menino perdido, menino de *engenho*" (Lins do Rego 121). He has been perverted by the totem, a primitive value system transplanted and transformed in order to fit and control a very nontraditional twentieth century environment, and he will now be thrown into further conflict by his contact with a world in which exogamy and the extended incest taboo are not only unnacceptable, but are, in fact, completely contradictory to the values of society.

There exist points of contact largely ignored between the taboos of Freud's models of primitive societies and the psychological disorders portrayed in works of literature. The fact that both Freud's models and these literary creations are based upon imagination strongly suggests the possibility of the use of one to more fully understand the other. Freud's proposal is, of course, a scientific or social proposal based upon an imaginary framework while literature is often the application of a theory or proposal to create a work of imagination. *Noite* and *Menino de engenho* put into practice the theory of totems and taboos, but in the case of the novels the psychoanalyst is the narrator who searches for the primitive totemic society in the character's own primitive memory.

—Timothy McGovern
University of California, Los Angeles

Works Cited

Bosi, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

Freud, Sigmund. *Totem and Taboo.* trans. James Strachey. New York: Norton , 1950.

Lins do Rego, Jose. *Menino de engenho.* Rio de Janeiro: José .Olimpio , 1993.

Mullahy, Patrick. *Oedipus Myth and Complex.* New York: Hermitage , 1948.

Verissimo, Erico. *Noite.* Rio de Janeiro: Globo, 1987.

Mester, Vol. xxiv, No. 1 (Spring, 1995)

Dorival Caymmi and the non-ephemeral possibilities of popular art: a discussion of Antonio Riserio's *Caymmi: uma utopia de lugar* [1]

Dorival Caymmi is a less obscure figure to North Americans than might be thought, for he was one of the creative musical forces behind Carmen Miranda - that Portuguese-born, Hollywood mythologized zany Latin-Lover-Lady with exotic fruit growing out of her hat. When the music is over one might well wonder just what that head-gear is all about. As the litany of Aphrodisian paraphernalia above suggest, the *Bahiana* (a street vendor of savory Afro-Brazilian cuisine and a practicant of the *Candomblé* cult in Salvador) is truly a sassy specimen, but also the exemplar of a characteristically animist liminality between sensuous vivacity and an aesthetically codified and finessed religious praxis, for the last word of the song evokes the holiest shrine of Bahian religious syncretism, the cathedral of Nosso Senhor do Bonfim. Whatever it is the *Bahiana* has, it's part of what it takes to participate in the devotional ritual of visiting this house of Jesus and his ambivalent twin, the supreme Afro-Brazilian *orixá*, Oxalá.

The *Bahianas* heads are adorned with turbans, earrings and so on. The idea of a fruit bowl is, in fact, probably derived - through an ignorant but imaginatively meandering imagination - from the sight of the *Bahiana* as she walks to or from her *ponto*, the spot on the sidewalk where she sets up to sell her food to the public. The key piece of

equipment is a metal half-sphere - a cooking pot in the shape of a bowl - in which *acarajé*, balls of ground white beans, are fried in *azeite-de-dendê* ("palm oil" in English; it has a role in coastal Bahian and some West African cuisine similar to that of olive oil in the Mediterranean). During transportation on foot, the *Bahiana* bears the pot loaded with edibles on her head in the traditional manner, with or without the leverage of a steadying hand. Hollywood's image of the fruit cocktail scalp is a sort of semiotic lobotomy, reducing the spectacle to the lowest common tropical cultural denominator of luscious fruit. Similarly, the character type of the *Bahiana* is reducible from the cosmovision of the religious initiate to that "fruity dame", Hollywood's Carmen .

The Carmen Miranda icon stands for a story of cultural translation, a communicative bridge between two radically divergent subjectivities - Bahia and Hollywood - to both of which Carmen herself was alien. The problematics of the diverse points along this semiotic axis need not be studied from the usual viewpoint - the external reception and semiotic distortion of the indigenous motif in the bazaar of the modern market, or even the reverse (the appropriation and semiotic re-elaboration of modern paraphernalia by indigenous cultures, often studied by anthropologists). *Caymmi: uma utopia de lugar* is not about the significational clash between two separately located cultures. It describes an artistic procedure of conscious aesthetic and moral selection within a provincial society. Antonio Riserio's study of Dorival Caymmi, the most popular mid-century composer from Bahia in Brazil's old North-East, has little to do with Caymmi's professional career and even less to do with Carmen Miranda's floral apotheosis North of the Equator. It addresses rather the question of the cultural roots which lie at the bottom of this fantastical extrapolation, the question, within the

varied world of Brazilian civilization, of the cultural identity of the region around the venerable city of Salvador known as the Recôncavo da Bahia.

Riserio himself is a highly original and somewhat singular essayist on the question of the broader intellectual implications of Bahian popular culture. The *carnaval* of Salvador has undergone an afro-centric renaissance in the last twenty years, of extraordinary aesthetic creativity but also armed with a vivid social rhetoric of *concientização* - consciousness raising. The landmark and still almost solitary intellectual explication of this movement is Riserio's *Carnaval Ijexá*. Riserio, by auto definition a poet and anthropologist, was particularly qualified to write this work. Bahian by birth but educated at university level in São Paulo under the tutelage of Haroldo de Campos, leader of the *concretistas* (Brazil's pioneering post-modern literary vanguard) Riserio returned to his home state permanently and participated actively as a lyricist with several early *afro-blocos* (aesthetically Afro-centric, socially Afro-Bahian or Afro-Brazilian centric *carnaval* clubs).

Riserio's literary and anthropological orientation bring a fresh perspective to the appreciation of a popular singer; there is minimal attention to discographies, career highs and lows, family tragedies and so on, in short, the biographical and bureaucratic dissection of someone whose public life experience has acquired an aura. The concern is to discern the communal cultural reality evoked by the composer and to analyze the selective processes he has used, that is, to interpret the cultural ideology inherent in that subjective evocation of places and characters from the Bahian human landscape.

Caymmi's own modus vivendi validates this method. In the 1930s Caymmi made his way from Salvador to a radio station in Rio, then the

undisputed capital of Brazilian musical culture and also the recording industry center. It was the time of a new generation of exceptionally talented song-writers and an explosion in mass consumption, facilitated through records and national radio, of a new type of popular music based on Rio samba. Caymmi' s composition *"O Que É Que a Bahiana Tem"* (What the *Bahiana* has) was adapted at the last minute as a vehicle for a Carmen Miranda film with folkloric Bahian themes. This firmly established her aesthetic persona, which, though arbitrary in the Brazilian context, with her translation to Broadway and Hollywood became the substance of her entire career.

The persona was based on a fusion of two distinct feminine Bahian stereotypes: the sensual, hot-tempered, samba-prancing young mulatto woman[2], and the traditional *Bahiana*, often well beyond the flowering of youth and not infrequently impressively stout, whose ceremonial clothes (a complexity of long white lace petticoats, beads, a cloth bound around the head) have come to constitute the folkloric costume of Bahia. Miranda's signature tune, within Brazil at least, is a meditation upon the charms of this cuisine and by implication its gracious servers. In other words, the process of Hollywoodization, that is, the appropriation and re-invention of the symbolic apparatus and connotations of a given sub-culture by an outsider for the purpose of mass consumption begins well before Carmen Miranda leaves Brazil.

If Miranda was able to appropriate and secularize the *Bahiana* persona by singing Caymmi's song, what happened to the composer? Did he, in reciprocal fashion, respond to the opportunity of the capitalist metropolis just as the star singer had recognized the provincial appeal of the women and the community evoked in the Bahian's repertoire? Despite the successful development of his career, Caymmi

did not ultimately gravitate to the industrial center - he did not become an integrated part of the Rio community of celebrities as so many Europeans and American Easterners have done in Hollywood. He maintained his family base in Salvador (a decision reversed by his famous children, Nana and Dori Caymmi, major artists in their own right, who left Salvador for Rio and Los Angeles) and maintained the focus of his subject matter on a sociologically particular and technologically archaic sub-group of the coastal economy: the fishermen who venture out each day in flimsy barques. With time, Caymmi has acquired a respect amongst Bahian artists which borders on religious reverence. The great contemporary composer and singer Gilberto Gil concretized this reverence in his most recent CD with a song about Caymmi called "Buddha Nagô" (*nagô* being one of the Yoruba subnations represented in the Afro-Brazilian cult called *Candomblé*). Caymmi avoids most interviews and is known for a relatively un-Bahian laconic asperity. This elusiveness has only added to his mystique.

For all the lively playfulness and sensuality, there are always reminders in his lyrics of the harsh conditions of survival upon which the bravado of his characters is predicated, and overt suggestions of the animist religious structures which give meaning to their experience:

> Pescador quando sai
> Nunca sabe se volta
> nem sabe se fica...
> Quanta gente perdeu
> seus maridos, seus filhos
> nas ondas do mar...[3]

> (When the fisherman goes out / Never knows if he will return / nor even if he will remain .../ How many people have lost / their husbands or their sons / in the waves of the sea...)

Caymmi, then, is a man of wisdom and displays a deep respect for popular wisdom. He is a sage, and if he has achieved a sort of canonization in Bahian art even though he is still alive, it is not simply because of the creative genius in his songs but also because of his own place in the city. The book includes an apparently casual, but precious photo; Caymmi stands at a corner in the old city, the "religious city" as Jorge Amado likes to call Salvador; he is bare-chested except for the beads which indicate to the initiated his particular affiliation with the gods, or "saints" of *Candomblé*. His hands are opened out before him, symmetrically, and his face bears an expression of some urgency. It is very likely that he is gesticulating, making a point in some worldly discussion, that he is about to go quench his thirst. But it looks for all the world as though he is, if not possessed, at least praying, addressing the saints. Caymmi is the song-writer of Bahia, just as Jorge Amado is its storyteller. If Jorge Amado has greater stature amongst European audiences it is partly because writers ultimately hold greater power in that tradition; but in Bahia, a land of oral culture, these priorities are reversed.

As Riserio observes, despite their shared ideas, mutual admiration and friendship, to fully understand the peculiarities of Caymmi's chosen referential universe it is useful to contrast these two grand old men of the Bahian mid-century cultural renaissance. For Amado, committed communist and citizen of a European-dominated world, his ardent attachment to his home people and their cultural traditions is

intertwined in his work with subtle or overt references to conventional Marxist political theory. Thus, in *Jubiabá,* the wisdom of the aged *candomblereiro* is ultimately revealed as an inadequate force to summons the workers to the needful strike; popular religion can be read here in a conventional Marxist sense as a form of alienation. In *Gabriela,* Amado mixes his own nostalgia for the economic and cultural burgeoning of the southern Bahian towns of Ilhéus and Itabuna during the heyday of the revolution in cocoa farming, but this is situated, in fact, within a particular political prism: the Stalinist theory of gradual but necessary stages in the development of capitalism which would lead to implosion and socialist recuperation.

Caymmi, however, is remarkably restrictive. The ideological perspective does not stray beyond the rich but archaic tapestry of popular credence. As Riserio points out, Caymmi is similarly exclusive in the choice of popular community privileged as subject matter, for amongst the many trades, situations and circumstances within the popular classes of Bahia, it is the fishermen and the various personages in contact with them (including *Bahianas,* wives and assorted lovers) who dominate his attention and his imagination. It is as though the composer, a man of letters who can not be cast as a musical fisherman, has deliberately defined his referential limitations. It is interesting to make the parallel to certain Spanish-American writers who create their own referential realm and work their texts within it, such as the Macondo of García-Márquez. What is singular about Caymmi's chosen world, the fishing community of the Recôncavo, is that it is a tangible reality in Salvador even today, even if the archetypal Caymmian community, Itapoãn, has by now been engulfed in the urban swell of metropolitan Salvador.

What makes this real community an "Utopia de lugar" ("Utopian place") for Riserio is that in focusing on the fishing community, who use the same vessels - *jangadas* (rafts) and canoes with sails - as have always been used since the non-indigenous settlement of Brazil - Caymmi has deliberately circumvented the question of modernization as a socio-logical reality. Whereas the Rio visited by Caymmi from the '30s onwards was a rapidly industrializing city, as was Salvador from the late fifties on, Caymmi's chosen cast is living a pre-industrial reality. Of course, even without massive industrialization, from a much earlier period, the late nineteenth century say, Salvador was transformed through the processes of technological modernization of infrastructure, services and cultural consumption. Many of the city's workers found themselves performing non-traditional tasks and devoting their leisure time to imported diversions and new satisfactions. But unlike most composers of the time from Bahia or from Rio, Caymmi has cut off his cast of characters from the intrusions of the modern and the culturally alien.

Despite Salvador's status as the nation's capital for most of the first three hundred years of the post-Colombian society, for Riserio, the Recôncavo da Bahia only developed a distinct sub-culture in the last one hundred and fifty years, i.e. after it had ceded national leadership to Rio and entered a long phase of economic eclipse. With the declining sugar plantation culture now dominated by other North-eastern states, the development of agriculture and industry in the South, and the political isolation of the Bahian elite, the one sector of the economy which developed was that devoted to specialist services and trade, notably the trade with the West Coast of Africa which brought slaves to Brazil till the 1860s and took tobacco and other substances back to

Benin. This effected a steady supply of African forced immigration dominated ethnically by Sudanese (West African) groups including the various Yoruba-speaking peoples, in contrast to the earlier predominance of Bantu-speaking peoples from South-west Africa.

Riserio's theory is that it is precisely this period of relative isolation from the modernizing South of Brazil and Europe, and of steady human traffic with the urbanized cultures of the West African Gulf which spawned the unique cultural ambient of the Recôncavo da Bahia. The question of Yoruba versus Bantu influence in Afro-Brazilian culture has emerged as more and more is done on the details and distinctions between elements of the Afro-Brazilian heritage deriving from different indigenous African peoples. Much work remains to be done to explain the contrasts between the Afro-Brazilian heritage in the Recôncavo and in other areas dominated predominantly by Brazilians of African descent, such as São Luis and Alagoas.

Riserio provides an historical sketch of Bahia to explain his perspective, which is based, in fact, on those of several distinguished local scholars including various members of the "Bahian school" of socio-anthropology (Nina Rodriques, Edson Carneiro, Vivaldo da Costa e Lima) and the ex-patriot French Bahian, Pierre Verger - photographer, *Candomblé* priest and scholar - perhaps the single most knowledgeable student of Bahian-West African cultural contacts. However, Riserio remains a poet and his own most solid intellectual base is literary. Caymmi's aesthetic project is analyzed with Riserio's usual perspicacity and versatility in terms of the ideological and stylistic underpinnings of various streams of modernism. The comparison with the work of Jorge Amado has been mentioned, but most of Riserio's points of reference in fact derive from European modernism, and in this sense the

book can be read with interest by non-Brazilians unfamiliar with Caymmi's oeuvre.

One of the chapters of *Caymmi : uma utopia de lugar*, written in partnership with a musicologist, Tuzé de Abreu, analyses a song simply entitled "O Mar" ("The Sea"), which tells the tale of a much-loved fisherman who drowns one night at sea[4]. It attempts a close semiotic reading of, on the one hand, chordal arrangements and rhythms and, on the other, the dramatic structures articulated through the careful disposition of the verses and the grammatical roles of nouns and verbs. Here Riserio is evidently writing under the influence of the brothers Augusto and Haroldo de Campos, whose central poetic and theoretical authority is Ezra Pound; the Campos have utilized Pound's studies of the lyrical integration of word and music in the work of the Provençal troubadours (as Riserio himself indicates, the notion of *motz e.l son* [132])[5]. Riserio notes a series of rhetorical devices which, if accepted, completely belie the assumption of naiveté in the construction of the popular song. The critic argues that the initial verse, "*O mar, quando quebra na praia, é bonito*", serves as a sort of superstructural paradigm of the ever-present powerful immensity of the sea, within which is inscribed the human drama subsequently related in the song. The infinity of the sea is suggested through a slight dragging on the open vowel and the (characteristically Bahian) dropping of the final in the word *mar*. He also notes that *quando* contains an anagram of the key word *onda*. In the succession *quebra na praia*, Riserio discerns that these "fonemas oclusivos, seguidos de vibrante e vogal aberta, de certa forma reproduz o baque das ondas na beira do mar" (133; "[these] occlusive phonemes, followed by the voiced fricative liquid and the open vowel, reproduce in a manner the crashing sound of the waves on the seashore"). One is

indeed tempted to follow Riserio's lead here, for the same simple line in fact presents a rapid triple or quadruple assonance (quebra na praia) in addition to the alliteration of *Quando quebra.* This initial natural paradigm, reiterated at the end of the song, and marked by a rhythmic and harmonic character distinct from that of the enclosed tale, is the aesthetic and contextual frame for the dramatic narrative within, presented in five stanzas:

> Pedro vivia da pesca / saía no barco / seis horas da tarde / só vinha na hora do sol raiá //
> Todos gostavam de Pedro / e mais do que todos / Rosinha de Chica / a mais bonitinha / e mais bem feitinha / de todas mocinha / lá do arraiá //
> Pedro saiu no seu barco / seis horas da tarde / passou toda a noite / não veio na hora / do sol raiá //
> Deram com o corpo de Pedro / jogado na praia / roído por peixe / sem barco, sem nada / num canto bem longe / lá do arraiá //
> Pobre Rosinha de Chica / que era bonita / agora parece / que endoideceu: / vive na beira da praia / olhando pras ondas / andando... rondando... / dizendo baixinho / morreu... morreu... / morreu... oh... //[6]
>
> (1. Pedro was a fisherman; / he would go out in his boat / at six in the evening / and only get back at daybreak. // 2. Everyone loved Pedro, / most of all / Rosinha da Chica, / the most beautiful / and delightfully made / of all the girls / from that village. // 3. Pedro went out on his boat / at six in the evening;

> / he spent the whole night, / he didn't come when / the sun came up. // 4. They found Pedro's body / thrown up on the beach / and chewed by the fishes, / no boat, no nothing. / at a spot far / from that village. // 5. Poor Rosinha da Chica / who once was pretty / now looks like / she went crazy; / she lives at the seashore / staring at the waves, / going round... and round... / quietly saying, / "He died... he died... / He died...) (possible punctuation added)

There is not room in this essay for a further account of Riserio's explication of Caymmi's poetic enrichments of the perennial tragic scene of man defeated by the sea. We can simply underline the exciting innovative possibilities of such a method, firstly in the versatility with which it surveys the fused musical and linguistic text (*motz e.l son*). Riserio's study alerts us to a surprising academic disciplinary (or, more to the point, interdisciplinary) circumstance: there is almost no critical methodological apparatus for the analysis of the word in music (the "musicalized word", the "song word"?).[7]

But there is another important point here, raised by Riserio's extraordinary capacity to move at a theoretical level between notions of "high" art and the popular, and to apply the analytic tools of the former to the latter. Given that a limited number of popular artists produce work which becomes classic and which is, at an undefined level of artistic efficacy, more accomplished than much "high" art, but which tends to be excluded from the academic critic's view because of its origin, there is a great need for analysis of the stylistic devices developed through the popular artists' intuitions. In no country more than Brazil, perhaps, is the issue of the aesthetic value of popular culture

more important, given that there is a great imbalance between the contributions to the world by this civilization at the levels of popular and erudite artistic production; Brazilian erudite culture is, grosso modo, Euro-centric and derivative, whereas in the ecumenical gathering of the *carnaval* it has come to virtually define the sublimation of popular aesthetic experience. Riserio has contributed to this relatively unexplored area. But he has gone further, also, by tying in stylistic analysis with the whole question of cultural identity, seeking the links between the aesthetic genre and the subjacent ideological affirmation, between the musicological and the mythological repertoires which, fusing over ever-shifting boundaries, constitute the culture of a community.

We have seen that to understand the significational code so brilliantly confused by Carmen Miranda it is necessary to trace back through the stylistic elements and their semiotic traces. To understand Brazil also, it is necessary to trace back through the kaleidoscope of signs presented in the extravaganza of the *carnaval* of Rio - the spectacle which informs most outsiders of the supposed cultural reality of the country. And in this semiotic domain, it will be found that not all, but most roads lead to Salvador, the "Black Rome" of the Americas. Rather than telling the story of the movement of a talented composer from the margin to the center of modernized cultural production, Riserio has interpreted Caymmi in a story of origin which goes back beyond the composer to the roots of his native state, challenging the usual hierarchy of centers which puts the Rio/São Paulo axis at the fulcrum of the nation because of its economic and political weight, its greater approximation to the world centers of power as defined by modernity. This challenge, however, is based not on ideological justifications, but on an objective

aesthetic logic; its ultimate justification is simply the existence, the preservation and the growing influence of a popular artist from the Salvador of yesterday.

—**Piers Armstrong**
University of California, Los Angeles

Notes

[1] **Carmen Miranda:** O que é que a bahiana tem?
Coro: O que é que a bahiana tem?
CM: Tem torço de seda tem (tem) / Tem brinco de ouro tambem (tem)
Corrente de ouro tem (tem) / Tem pano de costa tem (tem)
Tem bata rendada tem (tem) / Pulseira de ouro tem (tem)
Tem saia engomada tem (tem) / Tem sandália enfeitada tem (tem)
E tem graça como ninguém.
Coro: O que é que a bahiana tem?
CM: Com ela requebra bem
Coro: O que é que a bahiana tem?
CM: Quando você se requebrar caia por cima de mim.
Coro: O que é que a bahiana tem?
CM: O que é que a bahiana tem?
Tem torço de seda tem (tem) / Tem brinco de ouro tambem (tem)
Corrente de ouror tem (tem) / Tem pano de costa tem (tem)
Tem bata rendada tem (tem) / Pulseira de ouro tem (tem)
Tem saia engomada tem (tem) / Tem sandália enfeitada tem (tem)
Só vai no Bonfim quem tem.
Coro: O que é que a bahiana tem?
CM: Um rosário de ouro / uma balota assim /
Oi, quem não tem balangalãs / não vai no Bonfim.
Coro: Ôi, não vai ao Bonfim.
(Dorival Caymmi, *O Que É Que a Bahiana Tem*, 1939)

(What does the Bahiana have? / She has a silk turban (yes she does) / She has a golden earring (...) / She has a gold chain (...), / and a waist cloth (...) / and a lace gown / and a golden bracelet / a starched skirt / a magic slipper / and a grace like no-one else /

/
What does the Bahiana have? / She can really shake it / (...) / Oh, when you swing, swing into me / (...) You've got to have it to go to Bonfim / (...) / a rosary of gold / and those worry beads / Now if you don't have bangles / you don't go to Bonfim / No you don't go to Bonfim.)

2 The most celebrated literary representation of this archetype is the Delilah-like temptress in Aluizio Azevedo's O Cortiço. The story is set in Rio de Janeiro but the character's name is actually Rita Baiana.

3 From "O Mar", cited here from Caymmi: uma utopia de lugar(133).

4. This chapter was included as an essay in an earlier publication of Riserio which also included essays on Blake's Marriage of He*aven and Hell* and on the São Paulo-centered "concretist" poetry movement (*Cores Vivas*).

5 See, for example, *Traduzir e trovar* .

6 The deviations from standard Portuguese - singular adjective with plural noun, dropped final liquids and so on - are transcribed as such by Riserio. Caymmi sings as transcribed; though it raises interesting questions of differentiation of register, we cannot verify his own orthographic practice without access to his manuscripts.

7 It might be argued that musicology does analyse lyrics at least in erudite genres such as opera. Even here the argument is lacking in substance; if we take an opera by Mozart, for example, attention is paid essentially to Mozart's musical interpretation of the objective content of the words - of the words as a necessary communicative medium of the emotional intrigue rather than as poetry in themselves - and not the reverse, that is, the re-inforcement of the musical theme through poetic devices in the words, and certainly not as transcendant poetry independent of the music. However, the vogue of rap in contemporary popular music surely points to an artistic - but not a critical - re-invigoration of the *motz e.l son* dynamic. Study of this relation, would, of course, necessitate a rethinking of the legitimacy of popular art as an aesthetic subject of criticism.

Works Cited

Riserio, Antonio. *Caymmi : uma utopia de lugar*. Sao Paulo: Perspectiva, 1993.

———. *Cores vivas*. Salvador, Bahia : Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

———. *Carnaval Ijexá*. Salvador: Corrupio, 1981.

Amado, Jorge. *Jubiabá*. Rio: José Olímpio, 1935.

Azevedo, Aluísio. *O Cortiço*. 1st ed. Rio: 1890.

Campos, Augusto and Haroldo de. *Traduzir e trovar (poetas dos seculos XII a XVII)*. São Paulo: Papyrus, 1968.

Mester, Vol. xxiv, No. 1 (Spring, 1995)

Do Malandro ao Antropófago: por uma epistemologia da ausência [1]

Malandro ou pícaro?

Em ensaio fundamental, Antonio Candido esboçou uma análise renovada de *Memórias de um sargento de milícias* e, ao mesmo tempo, preparou o caminho para uma compreensão antropológica de determinada característica da cultura brasileira. [2] A hipótese principal do breve trabalho que apresento pretende ampliar essa característica para um conjunto mais amplo do que o limite nacional de uma dialética da malandragem. Como o ensaio de Antonio Candido é bastante conhecido, limito minha abordagem à distinção estabelecida pelo autor entre o pícaro e o malandro. Afinal, o texto de Candido tem suscitado discussões e desdobramentos cuja análise exigiria um espaço muito maior do que no momento disponho. Além disso, não pretendo realizar nenhuma exegese do ensaio: Roberto Schwarz já desempenhou essa tarefa, e muito bem. [3] Por isso, concentro minha perspectiva na seguinte intuição de Antonio Candido:

> Em geral, o próprio pícaro narra as suas aventuras, o que *fecha a visão da realidade em torno do seu ângulo restrito* ... Ora, o livro de Manuel Antônio é contado na terceira pessoa por um narrador

(ângulo primário) que não se identifica e varia com desenvoltura o ângulo secundário. (21)

Portanto, e essa é a distinção que mais importa ao meu argumento, o princípio característico do romance picaresco reside no emprego da primeira pessoa como uma forma de aproximar o leitor à narrativa e, sobretudo, ao narrador. Desse modo, o leitor vê-se transformado numa espécie de ouvinte privilegiado dos inúmeros "segredos" que pontuam as aventuras do pícaro. A abertura do "Tratado Primero" do *Lazarillo de Tormes* é já sintomática deste efeito de aproximação: "Pues sepa Vuestra Merced ante todas cosas que a mí llaman Lázaro de Tormes, hijo de Tomé González y de Antonia Pérez, naturales de Tejares, aldea de Salamanca" (99-100). Depois de uma intimidade tão rapidamenta construída, o pícaro poderá recordar suas façanhas esperando ao menos uma recepção simpática por parte do leitor/ouvinte.

Ao contrário, como Candido anotou com agudeza, o discurso de Manuel Antônio de Almeida opta pela narrativa em terceira pessoa, cujo distanciamento está anunciado pela frase que inicia o romance: "*Era* no tempo do rei." No entanto, em lugar do olhar panóptico de um observador onisciente (e, claro, jamais objeto de observação), nas *Memórias de um sargento de milícias* o uso da terceira pessoa recorda a margem outra do conto de Guimarães Rosa: uma terceira margem, um estar-entre que oscila da ordem à desordem e que, precisamente nesse oscilar, adquire o sentido antropológico do olhar treinado em descentrar-se. Por essa fluência, segundo Candido, o "livro de Manuel Antônio é talvez o único em nossa literatura do século XIX que não exprime uma visão de classe dominante" (51). Leonardo, o protagonista do romance, flui de um extremo a outro da sociedade joanina; ora às margens da

ordem, ora no trânsito da desordem, constituindo, como Eliane Zagury anotou com propriedade, "um indivíduo de personalidade muito pouco marcada" (6). Como todo bom malandro, Leonardo é dono de uma simpatia à flor da pele, e, em suas aventuras cotidianas, menos do que interioridade psicológica, desenvolve uma arte especial de lidar com a alteridade representada pelos extremos da ordem e da desordem. Desse modo, em lugar de ensimesmar-se em um padrão definido porque autocentrado, segundo o figurino típico do personagem do romance psicológico, Leonardo reveste a própria ausência daquele centro com uma subversiva despreocupação. Como o caminhar gingado, quase ziguezagueado, andar que deve insinuar a plasticidade social do malandro, Leonardo transforma a ausência de traços definidores de uma personalidade nítida em uma espécie de definição pelo avesso, adquirindo uma mobilidade de outra forma inimaginável. Para todo conhecedor da literatura brasileira, esse traço parece antecipar um outro personagem célebre: o herói sem nenhum caráter.

O caráter do herói sem caráter

Logo após a publicação de *Macunaíma*, um texto sem assinatura inaugurou a extensa fortuna crítica da obra de Mário de Andrade. Publicado no *Diário Nacional*, em 7 de agosto de 1928, esse crítico sem nome nenhum, assim entendia a rapsódia do herói sem nenhum caráter: "Aproveitando-se dos trabalhos de Koch-Grünberg, Mário de Andrade teve a idéia dum romance em que satiriza certos defeitos do brasileiro. Daí o título: *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*" (cit. em Lopez 331). A confiar-se na avaliação do crítico, o principal defeito do brasileiro seria mesmo a marca característica do Macunaíma, isto é, a

preguiça. Afinal, Mário de Andrade não teria senão aproveitado os trabalhos do etnólogo alemão para compor seu texto, alinhavando mitos distintos e informações várias numa narrativa de feitio anárquico. Se esse fosse o caso, João Ribeiro talvez tivesse alguma razão em sua leitura do livro, tal como expressa em artigo publicado no *Jornal do Brasil*, em 31 de outubro de 1928:

> *Macunaíma* é um conglomerado de coisas incongruentes, em que se descreve o tipo de um Malazartes indiano, aborígene, *incompreensível, absurdo,* misto de toda a ciência folclórica e tríplice, do caboclo, do negro e do branco. (344. grifos meus)

Ainda insatisfeito com a caracterização do livro, João Ribeiro não esquece de oferecer um inusitado diagnóstico do autor: "Se o *Macunaíma* fosse um livro de estréia, o autor nos causaria pena, como a de um próximo hóspede de manicômio" (346).

Em relação à presença de Koch-Grünberg na obra do brasileiro, duas observações. O próprio Mário de Andrade, numa "carta pública" a Raimundo de Moraes, ironicamente reconheceu ter encontrado o núcleo de seu enredo na obra do etnólogo alemão: "O que me espanta e acho sublime de bondade, é os maldizentes se esquecerem de tudo quanto sabem, restringindo a minha cópia a Koch-Grünberg, quando *copiei todos* ... eu copiei o Brasil" (qtd. in Holanda 54-55, grifos meus). Por fim, a recusa de João Ribeiro na verdade reafirma o vigor de *Macunaíma,* pois num tempo em que os discursos eugenistas e as ideologias de branqueamento da população brasileira ainda comandavam os debates nos círculos intelectuais, a miscigenação macunaímica de raças, gêneros literários e fontes de informação ameaçava a todo projeto

homogeneizador.[4] Assim, para João Ribeiro, e não apenas para ele, "o autor ... quis-nos pintar o homem brasileiro ... sem caráter definido, perturbado pela heterogeneidade de seus elementos formativos" (346).[5] Uma leitura mais cuidadosa da apresentação do personagem, contudo, sugere algo muito distinto. Menciono um trecho cental para meu argumento:

> Já na meninice fez coisas de sarapantar. De primeiro passou mais de seis anos *não falando*. Si o incitavam a falar exclamava:
> —Ai! que preguiça!...
> e não dizia mais nada. Ficava no canto da maloca ... espiando o trabalho dos outros .... (5, grifos meus)

Um ponto chave diz respeito à mudez de Macunaíma. Não é que o herói sem nenhum caráter simplesmente não falasse: na verdade, ele empregou seis anos *não falando*. Portanto, sua atitude deve envolver uma opção específica. Opção esclarecida pela seqüência do texto. Como incluir a Macunaíma no circuito do trabalho, se o herói sem nenhum caráter engenhosamente se excluíra do comércio das palavras? Por isso, a frase-emblema de Macunaíma — "Ai! que preguiça!..."—, apenas alcança a devida eloqüência na observação prazeirosamente ociosa do trabalho dos outros. Observação que, em outra direção, desafia a própria base da formação social brasileira. Afinal, como "preto retinto e filho do medo da noite," Macunaíma deveria enfrentar o trabalho, deixando a contemplação ociosa para os tantos Venceslaus Pietro Pietra de nossa sociedade!

A exemplo do que fiz com o ensaio de Antonio Candido, limito minha leitura da obra de Mário de Andrade ao "nenhum" caráter de

Macunaíma. Deste modo, pretendo ampliar a sugestão de Antonio Candido em relação à dialética da malandragem. Para fazê-lo economicamente, recorro a fecundo ensaio de Silviano Santiago, no qual o elemento tradicionalmente representado como ausência inesperadamente revela-se uma provocação.

O lugar do entre-lugar

Em "O entre-lugar do discurso latino-americano," Silviano Santiago procurou pensar a situação da cultura latino-americana a partir de uma reflexão especialmente estimulada por *De La Grammatologie*, de Jacques Derrida. Se a crítica desconstrucionista encontrou nos princípios clássicos da unidade e da imediaticidade, isso é, numa auto-referência segura, vale dizer, num centro estável, seus alvos prioritários, então, o nenhum caráter de Macunaíma bem poderia literalmente revelar uma desconstrução *avant la lettre*:

> A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e de *pureza*: esses dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma. (18, grifos do autor) [6]

Portanto, a ausência de um centro estável, já presente na malandragem do Leonardo das *Memórias de um sargento de milícias*, e aprofundada no herói sem nenhum caráter de *Macunaíma*, proporcionaria ao discurso

latino-americano — agora não mais *apenas* à cultura brasileira, como a interpretação de Antonio Candido sugerira — uma mobilidade desestabilizadora de todo discurso comprometido com verdades essenciais. Dessa forma, à ausência de caráter corresponderia a presença forte de um olhar necessariamente irônico e potencialmente corrosivo. Necessariamente irônico porque desde sempre descentrado e, desta condição antropológica, por assim dizer, o intelectual latino-americano potencialmente derivaria uma capacidade crítica particular. Numa notável convergência, Ernesto Sábato afirmou: "Los europeos no son *europeístas*: son simplemente *europeos*" (27). Em outras palavras, dominam apenas seu código cultural, naturalizado como superior, ao passo que os latino-americanos aprendem a ser fluentes em duas linguagens culturais, a própria e a alheia. Este bilingüismo, na visão de Silviano Santiago e Ernesto Sábato, permitiria uma flexibilidade mental que deveria sistematicamente tanto ser valorizada quanto explorada. Numa abordagem dedicada à universidade norte-americana, Elaine Showalter identificou um conjunto de práticas homólogas:

> Indeed, 'interlinguistic play', or bilinguality is one of the most striking features of minority literatures. Such writing is always double-voiced, what Henry Louis Gates, speaking of Afro-American literature calls 'two-toned', or Ramón Saldívar speaking of Chicano literature calls 'the dialectics of difference', or Naomi Schor, speaking of women's literature, calls 'bi-textual'. (7)

Por isso, contra a tristeza que o instantâneo de Paulo Prado revelou ou apesar da sisudez de um João Ribeiro em sua análise de *Macunaíma*,

pode-se empregar a fórmula que Oswald de Andrade consagrou no "Manifesto Antropófago": "a alegria é a prova dos nove" (18). Sem dúvida, sentimento partilhado pelos índios que "devoraram" o Bispo de Sardinha no ano I da era antropófaga, antecipando a inevitável associação do nome ao gesto e, com ela, a irrupção do humor, aliás com um óbvio sabor antropófago.

Antropofagia

Em crônica de 9 de setembro de 1928, publicada em *O Jornal*, Tristão de Athayde parece ter sido o primeiro crítico a associar o *Macunaíma* ao "Manifesto Antropófago." No entanto, restringiu sua intuição ao exercício de determinação de prioridades. Exercício então indispensável, embora hoje seja considerado estéril. Pouco antes da publicação da obra de Mário de Andrade, Oswald publicara seu manifesto no primeiro número da *Revista de Antropofagia*, em maio de 1928. O crítico, datas em punho, estabelece: "É de 1928 o neo-indianismo paulista. *Macunaíma*, porém, é de dois anos antes. ... A versão definitiva é de 23-12-26 a 18-1-27" (333). E, sem dúvida, a milimétrica precisão no estabelecimento das datas deveria condenar todo debate à ociosidade.

Para além da questão de fontes e influências, aliás, questão intimamente relacionada aos conceitos de unidade e pureza referidos por Silviano Santiago, pretendo assinalar a convergência de horizontes entre a arte macunaímica e o apetite antropófago. Vale contudo anotar que o próprio Mário deixou-se contagiar pela disputa sobre a primazia, como verificamos numa carta enviada a Manuel Bandeira, em 19 de maio de 1928:

> *Macunaíma* (28) vai sair, escrito em dezembro de 1928, inteirinho em seis dias, correto e aumentado em janeiro de 1927, e vai parecer inteiramente antropófago ... Lamento um bocado essas coincidências todas, palavra. (cit. em Holanda 45)

Segundo Mário, as óbvias similaridades entre o "Manifesto" de Oswald e sua "rapsódia" tornariam a leitura de *Macunaíma* ainda mais difícil. No entanto, do ponto de vista do meu trabalho, a convergência, embora demande uma análise mais complexa, sugere um pano de fundo a partir do qual (e muitas vezes contra o qual) as produções culturais dessa época assumem um lugar determinado. Para esclarecer meu argumento, recordo uma das passagens mais citadas nos estudos sobre a cultura brasileira:

> Somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra (...) o certo é que todo o fruto de nosso trabalho ou de *nossa preguiça* parece participar de um sistema de evolução próprio de outro clima e de outra paisagem. (16, grifos meus)

A insistência no vocábulo "preguiça" é uma referência constante nos anos vinte e trinta, não por coincidência momento de afirmação da industrialização, especialmente em São Paulo. No mesmo espírito, Monteiro Lobato criou o personagem "Jeca Tatu." Na verdade uma caricatura, esse matuto paulista, a exemplo de Macunaíma, não tem o menor gosto pelo trabalho. Contra esse pano de fundo (e ressalto que não estou interessado em cronologias exatas, mas em flagrar uma atmosfera intelectual) a opção antropófaga adquire a força do contraste:

> Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago...Foi porque nunca tivemos gramáticos, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiriço e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil. (13-14)

Preguiçosos e, sobretudo, felizes com nossa prova dos nove. Na lei do antropófago, nenhuma nostalgia acompanha a descoberta da ausência de um centro estável, isso é, assegurado por uma longa tradição. Apenas importa o que ainda não nos pertence. A hermenêutica ponta-cabeça do manifesto antropófago pretende, alterando a ordem dos elementos, modificar o resultado da equação: culturas plenas de história, ou seja, tradição, podem sempre morrer de indigestão, como *Funes, el memorioso,* de Jorge Luis Borges. Ao contrário, culturas antropófagas, como em outro conto de Borges, talvez reescrevam, na aparência do mesmo texto, uma diferença irredutível à fonte original. Na verdade, a própria idéia de fonte original deixa de ser uma verdade inquestionável. Verdadeiramente, questionar a primazia da noção unitária de verdade torna-se a questão primordial. E ante uma retórica que talvez insista em estabelecer hierarquias e permaneça lamentando a imagem de um mundo ordenado a partir de conceitos fixos, o antropófago não hesitaria:

> Perguntei a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Comi-o. (16)

—João Cezar de Castro Rocha
Stanford University

Notas

1 Trabalho apresentado no XVIII *Symposium on Portuguese Traditions,* realizado na Univesidade da Califórnia, Los Angeles, em 1995.

2 Refiro-me ao ensaio "Dialética da malandragem," publicado pela primeira vez em 1970.

3 Ver: Roberto Schwarz, "Pressupostos, salvo engano, de 'Dialética da malandragem.' " *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987. Para uma análise das reflexões dos dois autores, recomendo, de Paulo Arantes, *Sentimento da dialetica na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz.* São Paulo: Paz e Terra, 1992

4 Apenas para dar uma idéia da força desse tipo de discurso, recorde-se que no mesmo ano da publicação de *Macunaíma,* Paulo Prado trazia à luz o célebre *Retrato do Brasil. Ensaio sobre a tristeza brasileira.* A primeira frase do livro —"Numa terra radiosa vive um povo triste"—, revelava o sentido da tristeza: a miscigenação de três "raças tristes." A propósito: Mário de Andrade dedicou o *Macunaíma* a Paulo Prado...

5 Vale lembrar que o próprio Mário de Andrade denominou seu livro "uma brincadeira." No entanto, ao fazê-lo, pretendia destacar o lado rapsódico, fragmentário da narrativa do *Macunaíma.*

6 O leitor interessado nessa temática deve consultar, no mesmo livro, "Eça, autor de *Madame Bovary.*"

Obras Citadas

Almeida, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias.* São Paulo: Atica, 1986.

Andrade, Mário, Ed. *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter.* São Paulo: LTC , 1978.

Andrade, Oswald de. "Manifesto Antropófago." *Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias. Manifestos, teses de concursos e ensaios.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

Athayde, Tristão de. "Macunaíma." *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter.* Telê Porto Ancona Lopez, Ed. São Paulo: LTC , 1978.

Candido, Antonio. "A dialética da malandragem." *O discurso e a cidade.*

São Paulo: Duas Cidades, 1993.

Holanda, Heloísa Buarque de. *'Macunaíma.' Da literatura ao cinema.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

Holanda, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

Lopez, Telê Porto Ancona, Ed. *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter.* São Paulo: LTC, 1978.

Ribeiro, João. "*Macunaíma, Herói sem nenhum caráter*—por Mário de Andrade." *Macunaíma. O Herói sem nenhum caráter.* Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: LTC, 1978.

Ricapito, Joseph, Ed. *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades.* Madrid: Cátedra, 1977.

Sábato, Ernesto. "Sobre nuestra literatura." *La cultura en la encrucijada nacional.* Buenos Aires: Crisis, 1973.

Santiago, Silviano. "O entre-lugar do discurso latino-americano." *Uma literatura nos trópicos.* São Paulo: Perspectiva, 1978.

Showalter, Elaine. *Sister's choice. Tradition and Change in American Women's Writing.* Oxford: Clarendon , 1991.

Zagury, Eliane. "Apresentação." *Memórias de um sargento de milícias.* São Paulo: Atica, 1986.

Mester, Vol. xxiv, No. 1 (Spring, 1995)

Alcohol as the Comedic Catalyst in Jorge Amado's *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua*

A morte e a morte de Quincas Berro Dágua is without any doubt one of Jorge Amado's most humorous works. This is certainly saying something given the series of novels that the Brazilian writer has produced, particularly since 1958, in which humor plays a significant role.[1] *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua*, first published in 1959, is a comic tour de force with respect to both the events described and the language employed to describe them.[2] One of the chief elements in the presentation of humor in this novella is alcohol, usually in the form of *cachaça*. In fact, alcohol is in many ways the catalyst for the work's humor, as it both allows for and even precipitates the occurrence of several humorous events that would otherwise seem implausible, if not impossible, were alcohol not present in the story from beginning to end.

A morte e a morte de Quincas Berro Dágua focuses, just as the title would seem to indicate, on the two deaths and, to a considerable extent, the two lives of Quincas Berro Dágua, known formerly to his family as Joaquim Soares da Cunha. After reading of the discovery of the protagonist's body in his room in a lower-class section of Bahia, the reader learns, in part through flashbacks played out in the mind of the deceased's daughter, that years before Quincas had abandoned both his job as a petty bureaucrat and his middle-class family to become the "[r]ei dos vagabundos da Bahia" (46), "o senador das gafieiras" (46), or

as one of Quincas's friends calls him on learning of his death, "o pai da gente" (64). Though Quincas's embarrassed family arranges for a funeral and initiates a wake, it is his lower-class comrades, four of the most colorful characters to be found anywhere in Amado's works, who actually spend the night with the corpse. Once the family leaves and Quincas is alone at last with his cohorts, he appears to come to life, cursing his family, guzzling cachaça in a style all his own, and heading with his companions out into the streets of Bahia for a night of debauchery that ends with the protagonist perishing for the second time in less than twenty-four hours, this time not passing on unceremoniously in the solitude of his room, but rather diving almost heroically into the sea from Mestre Manuel's boat.

The role which alcohol plays in the presentation of humor in *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua* is evident even before the story begins, in the title itself, within the protagonist's name, Quincas Berro Dágua. Though the full story behind Quincas's odd name is not explained to the reader until just over half-way into the story, the reader cannot help but notice the unusual nature of the protagonist's name. Describing how Quincas's name was instantly transformed from Joaquim (or Quincas, as his family also called him) Soares da Cunha to Quincas Berro Dágua, the narrator states:

> Entrara ele na venda de Lopez, simpático espanhol, na parte externa do Mercado. Freguês habitual, conquistara o direito de servir-se sem auxílio do empregado. Sobre o balcão viu uma garrafa, transbordando de límpida cachaça, transparente, perfeita. Encheu um copo, cuspiu para limpar a boca, virou-o de uma vez. E um berro inumano cortou a placidez da manhã no Mercado, abalando o próprio Elevador Lacerda em seus

> profundos alicerces. O grito de um animal ferido de morte, de um homem traído e desgraçado:
>
> —Águuuuua! (58-59)

A few lines later, the narrator adds that "[o] 'berro dágua' de Quincas logo se espalhou como anedota" (59). Thus, Joaquim (or Quincas) Soares da Cunha, in a single moment, became known as Quincas Berro Dágua, a name well earned and one which on its own bears considerable comic weight.

Moving beyond the title and the protagonist's name, it is worth noting that alcohol is not something artificially injected into the story by the author purely for the purpose of initiating humorous scenes. Alcohol, the reader quickly discovers, is indeed a completely natural part of Quincas's world, to the point that it is readily available to the author as a catalyst for the humor in the work. Cachaça, for example, and the various characters who populate the work are virtually inseparable. This beverage accompanies the telling of stories, is invited to and even appears to be the guest of honor at several parties, and a bottle of it is often found tucked beneath a jacket where some might keep a wallet or a pocket watch. Once the story begins, then, and the characters begin to show themselves, Amado has no trouble locating the substance he will use to grease the wheels of his comic machine.

The most humorous section of *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua*, and the section in which alcohol is of the greatest influence, is that which deals with Quincas's "regeneration" in the company of his friends. Alcohol, again in the form of *cachaça*, is the agent of the protagonist's comical resurrection. Once Quincas's family leaves the wake, the protagonist's corpse is left alone with his four closest friends, Curió, Cabo Martim, Negro Pastinha and Pé-de-Vento. After criticiz-

ing the family's penny-pinching with respect to the wake and a valiant yet comically unsuccessful attempt at reciting the Lord's Prayer in unison, the four friends turn their attention to the one among them who will inherit the girlfriend Quincas has left behind. Anxious to gain his dead comrade's approval in this area, Cabo Martim decides it would be a good idea to offer Quincas a drink of the *cachaça* being passed around among the four mourners: "Vamos dar um gole a ele também... —propôs o Cabo, desejoso das boas graças do morto" (85). Then and there Quincas begins to drink with his friends and his regeneration officially begins. The reader is told that the four friends "[a]briram-lhe a boca, derramaram a cachaça" (85). But the narrator points out that Quincas has his own way of drinking, stating that "[e]spalhou-se um pouco pela gola do paletó e o peito da camisa" (85). Noticing their friend's difficulty in drinking lying down, Curió and the others make the necessary adjustments: "Sentaram Quincas no caixão, a cabeça movia-se para um e outro lado. Com o gole de cachaça ampliara-se seu sorriso" (85). Once upright in the casket and his thirst quenched, Quincas, now revived from the dead through the miracle-producing beverage, begins to curse the family he abandoned years before. At one point, his friends hear him openly state: "Os homens, uns bestalhões. As mulheres, umas jararacas" (87). Elsewhere, he can be heard calling one female member of his family "[u]m saco de peidos" (87). All of this occurs in the presence of his four closest friends, and this "regeneration" both pleases them and surprises the reader. What follows, as stated earlier, is a night on the town with his cronies, surrounded by his girlfriend and others who know him well, with all of it leading to his demise on board Mestre Manuel's boat.

A legitimate question here is how is it that Quincas's friends, both

those at the wake and those he meets in his travels that fateful night, accept the apparent fact that Quincas, once thought dead, lives again? There is a relatively simple two-part answer to this question, and both parts are related to alcohol: 1) Quincas's friends are already quite drunk when they come in contact with him that night, and their judgment, therefore, is not as good as it could be; and 2) there appears to be little difference between a drunk Quincas and a dead Quincas.3 Evidence supporting both parts of this claim, particularly the first, is quite easy to find in the text.

That Curió, Negro Pastinha, Cabo Martim and Pé-de-Vento have been drinking and are already considerably inebriated before they even arrive at the wake, there can be no doubt, even when the narrator makes an intentionally weak attempt to hide the fact, as he does at the beginning of Chapter VIII, when he states:

> Deve-se dizer, a bem da verdade, que não estavam eles ainda bêbedos. Haviam tomado seus tragos, sem dúvida, na comoção da notícia, mas o vermelho dos olhos era devido às lágrimas derramadas, à dor sem medidas, e o mesmo pode-se afirmar da voz embargada e do passo vacilante. Como conservar-se completamente lúcido quando morre um amigo de tantos anos, o melhor dos companheiros, o mais completo vagabundo da Bahia? Quanto à garrafa que o Cabo Martim teria escondida sob a camisa, nada ficou jamais provado. (61)

The reader soon discovers that the narrator's obviously false claim that "não estavam eles ainda bêbedos" is just that. In an apparently intentional contradiction, three pages after informing the reader that

Quincas's closest friends had only "tomado seus tragos," the narrator describes in considerable detail just how each friend took the news of Quincas's death, and in all cases "*cachaça*" is synonymous with "consolation." For example, Curió, the reader is told, "tomou da nova garrafa, buscou nela a consolação" (65), while the reaction of Negro Pastinha is as follows:

> Lá estava ele, sentado na calçada do pequeno mercado, debulhado em lágrimas, segurando uma garrafa quase vazia. Ao seu lado, solidários na dor e na cachaça, vagabundos diversos faziam coro às suas lamentações e suspiros. Já tivera conhecimento da notícia, compreendeu Curió ao ver a cena. Negro Pastinha virava um trago, enxugava uma lágrima, urrava em desespero:
>
> —Morreu o pai da gente... (64)

After this, the reader learns that "[c]irculava a garrafa consoladora" (64). As evidenced by the behavior of the "vagabundos diversos" present in the scene with Negro Pastinha, the four friends who would later attend the wake were not the only ones drowning their grief in a considerable amount of *cachaça*. For example, Quitéria, Quincas's girlfriend, "[s]ó encontrou consolo na bebida, exaltando, entre goles e soluços, a memória daquele inesquecível amante, o mais terno e louco, o mais alegre e sábio" (59-60). In fact, the entire city, or at least Quincas's section of it, had been drinking away its sorrow at the loss of a dear friend for several hours: "Naquele dia começou-se a beber na cidade da Bahia muito antes da hora habitual. Não era para menos, não é todos os dias que morre um Quincas Berro Dágua" (70).

The text, then, offers ample evidence to support the claim that both Quincas's cronies and the people with whom he comes in contact that night are in all likelihood quite drunk indeed before encountering him, and as a result their judgment concerning the state of their friend is anything but clear; that is to say, they are in no condition to discern whether Quincas is dead or drunk.

As stated above, in addition to the fact that Quincas's friends are already drunk when they see him that night is the fact that Quincas the drunk and Quincas the corpse are remarkably similar in both appearance and behavior. In fact, quite direct and concise testimony to this fact can be found when the narrator states that a bar owner who knows Quincas finds himself on that night "estupefato ao ver Quincas Berro Dágua no melhor de sua forma" (98). In other words, Quincas not only looks alive, he even looks better than he did when he was alive, due in large part, presumably, to the skill of the undertaker. Also, most of Quincas's activities once leaving the coffin are of the kind that at least from a distance could be perceived as being those of a drunk. The description of these activities lies at the heart of both Amado's theme of the ambiguity of reality and his brilliant use of language.4 Due almost entirely to Amado's carefully worded descriptions, Quincas's post-mortem travels are both ambiguous and comical. In each of the following passages, Quincas, at least viewed from the reader's perspective, can be taken to be either drunk or dead, depending on which one of the two the reader would care to believe.[5] Amado's descriptions intentionally provide absolutely no help whatsoever in making such a decision, since that ambiguity is the cornerstone of the author's theme.[6]

Just moments after going into the streets, Quincas, accompanied very closely, arm-in-arm, in fact, by his friends, "tentava passar rasteiras

no Cabo e no Negro, estendia a língua para os transeuntes, enfiou a cabeça por uma porta para espiar, malicioso, um casal de namorados, pretendia, a cada passo, estirar-se na rua" (93). Soon after, when someone suggests that it is, ironically, the protagonist's birthday, Quincas's reaction is again intentionally ambiguous, as it is suitable for either drunk or corpse. The narrator states that "[n]ão negou Quincas fosse seu aniversário" (94). A bit later the narrator reveals that so happy are the people of the neighborhood to see Quincas alive and well that they cheer him as he moves down the street with his friends, and the protagonist's reaction, again, is less than definitive: "Por onde passavam, ouviam-se gritos chamando Quincas, vivando-lhe o nome. Ele agradecia com a cabeça, como um rei de volta a seu reino" (96).

Probably the most comical of Quincas's activities after leaving the coffin concerns the fight he gets into (and helps start, in fact) in a neighborhood bar. Here the dead or drunk Quincas (reader's choice) is seated, as one might expect of either Quincas, with his legs fully extended in front of him. A passer-by takes exception to Quincas's position and orders him to move his legs. Quincas "fez que não ouviu" (98). When the offended party curses Quincas and then physically attacks him, the protagonist, much to both the reader's surprise and delight, is not passive. In fact, the narrator states that "[d]eu-lhe Quincas uma cabeçada, a inana começou" (98). A full-scale brawl ensues, with Quincas in the thick of it. When the fight is finally over, Quincas "encontrava-se estendido no chão, levara uns socos violentos, batera com a cabeça numa laje do passeio" (99). However, he is quickly nursed back to health, according to the narrator, with the aid of *cachaça*. As the narrator puts it: "Quincas reanimou-se mesmo foi com um bom trago. Continuava a beber daquela maneira esquisita: cuspindo parte

da cachaça, num esperdício" (99).

Up to this point alcohol has been seen as a clearly evident element in the presentation of humor in *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua,* as it has been responsible for the protagonist's comical surname, his miraculous regeneration, his post-mortem activities and the humorous participation of his friends in these activities. However, alcohol also serves as a more indirect link to humor in this short work. A substantial part of the humor in *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua,* in addition to its thematic intent, is based upon the fact that the accuracy of the events described is in question from start to finish. And, interestingly, it is not simply the reader who has
doubts, but the narrator as well. The narrator claims that he is merely passing along what he has heard from witnesses and that even now there are considerable gaps and inconsistencies in the story. On the first page he states:

> Até hoje permanece certa confusão em torno da morte de Quincas Berro Dágua. Dúvidas por explicar, detalhes absurdos, contradições no depoimento das testemunhas, lacunas diversas. Não há clareza sobre hora, local e frase derradeira. (15)

Just two pages later, he admits that "[n]ão sei se esse mistério da morte (ou das sucessivas mortes) de Quincas Berro Dágua pode ser completamente decifrado" (17). The reason for almost all of the confusion surrounding Quincas's multiple deaths, a confusion that lies at the heart of the work's humor, is that the majority of what the narrator ironically calls his "testemunhas idôneas" (15) were totally drunk during the entire episode. In this way, Amado works alcohol, or a least

its collective effect on a group of characters, into the presentation of the novella's theme as well as its humor.

Finally, it is worthwhile to consider what Amado's work would be like without the presence of alcohol. To a large extent, the lack of alcohol and the resulting lack of much of the humor, would make the story quite a morbid one, even grisly, as a man dies and then four of his friends proceed to prop him up in his coffin and take him out for a final tour of the neighborhood, for it must be remembered that without alcohol, everyone with whom Quincas comes in contact, including his four closest friends, would know that he is actually a corpse. But the story would not even get that far without alcohol, for if Quincas's friends were indeed sober, they would never initiate his regeneration at the wake in the first place. The story would end almost before it could begin. In fact, it might even be called A *morte de Quincas Berro Dágua,* which would make not only for a much shorter work, but one of very little interest, and one devoid of all humor whatsoever.

Alcohol, then, is indeed the fuel that feeds the comic fires of Amado's *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua.* Its influence can be seen in the novella's title, in the name of its protagonist, and in its story as it both allows for and even precipitates almost all of the work's comical scenes. In fact, the role of alcohol in the presentation of humor in *A morte e morte de Quincas Berro Dágua* is such that the story could not even exist, let alone be humorous, were alcohol not present from beginning to end.

—**Keith H. Brower**
Dickinson College

Notes

[1] For a discussion of the post-1958 Jorge Amado, as well as how *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua* fits into Amado's works of this new phase in his writing, see Elizabeth Schlomann Lowe's "The 'New' Jorge Amado" (*Luso-Brazilian Review* 6.2 [1969]: 73-82).

[2] Initially published in the magazine *Senhor, A morte e a morte de Quincas Berro Dágua* was subsequently and more widely published, along with another novella, *A completa verdade sobre as discutidas aventuras do Comandante Vasco Moscoso de Aragão, capitão de longo curso*, in *Os velhos marinheiros: Duas histórias do cais da Bahia* (São Paulo: Martins, 1961). The novella also has appeared separately in various editions since its publication in *Os velhos marinheiros*. The edition used for the present study (*A morte e a morte de Quincas Berro Dágua*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1985) represents the fifty-sixth edition published by Editora Record.

[3] Bobby J. Chamberlain, in his *Jorge Amado* (Boston: Twayne, 1990), concurs with the first part of this two-part answer in particular, stating that "[t]he several utterances ascribed to Berro D'água toward the end of the wake, though if true plainly indicate that he is still alive, may also be interpreted as hallucinations induced by the convenient drunkenness of the four remaining mourners" (51).

[4] See Earl E. Fitz's "Structural Ambiguity in Jorge Amado's *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua*" (*Hispania* 67 [1984]: 221-228) for a detailed study of Amado's use of language and his strategic "balancing of the plausible with the implausible" (221) in order to create a wholly ambiguous text, and Chapter Four of Chamberlain's Jorge Amado for a discussion of the Brazilian author's use of ambiguous language and its relationship to the writer's theme of the "relativity of truth" (50). Other studies which address, among other topics, the themes and meanings of this novella include Lowe's above-mentioned article, Chamberlain's "Double Perspective in Two Works of Jorge Amado" (*Estudos Ibero-Americanos* 4.1 [1978]: 81-88) and Malcolm Silverman's "Duality in Jorge Amado's 'The Two Deaths of Quincas Wateryell'" (*Studies in Short Fiction* 15 [1978]: 196-199).

[5] And as Chamberlain has pointed out, "it is never completely clear which of these interpretations the reader is supposed to accept" (*Jorge Amado* 51).

[6] Not only do Amado's descriptions not clarify matters, they make things worse, even more ambiguous. As Chamberlain states, "An additional quantum of ambiguity is generated by the narrator's use of double entendres and his description of Quincas's movements with verbs that connote voluntary action" (*Jorge Amado* 51). Examples of this type of description follow.

Works Cited

Amado, Jorge. *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua*. 56ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1985.

Chamberlain, Bobby J. "Double Perspective in Two Works of Jorge Amado." *Estudos Ibero-Americanos* 4.1 (1978): 81-88.

———. *Jorge Amado*. Boston: Twayne, 1990.

Fitz, Earl E. "Structural Ambiguity in Jorge Amado's *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua*." *Hispania* 67 (1984): 221-228.

Lowe, Elizabeth Schlomann. "The 'New' Jorge Amado." *Luso-Brazilian Review* 6.2 (1969): 73-82.

Silverman, Malcolm. "Duality in Jorge Amado's *The Two Deaths of Quincas Wateryell*." *Studies in Short Fiction* 15 (1978): 196-199.

Mester, Volume 26
"Writing Ourselves: Literature and Identity"

available May 5, 1997

http://www.humnet.ucla.edu/spanport/mester